ديسمبر ١٩٨٨
يناير ١٩٨٩

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

دراسات نقدية في روايات :

- **يوسف إدريس**
  د . حسن البنا
- **صنع الله ابراهيم**
  عبد المنعم الباز
- **عبد الرحمن الشرقاوى**
  مصطفى بيومى
- **عبد الحكيم قاسم**
  د . أمينة رشيد

الفكر الثورى العربى

د . فوزي منصور

٤٣





الفلسطينية / للفنان الفلسطيني عبد الرحمن المزين

[تحية لانتفاضة الحجارة في عامها الثاني]



رسم مهدى من الفنان
سعد عبد الوهاب

فهرس العدد

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوى

٤٣

السنة الخامسة ــ ديسمبر ١٩٨٨

من كتاب العدد

د . حسن البنا ، مدرس النقد الأدبي بآداب الزقازيق ، ناقد ودارس مهتم بالبحوث اللغوية والسيميولوجية ، مترجم ، كانت رسالته حول « الطيف والخيال فى الشعر الجاهلى » .

د . فوزى منصور ، استاذ بجامعة عين شمس ، مفكر ماركسى ، له اسهامات عديدة فى الفكر الاستراتيجى وقضايا الثورة العربية .

حسن طلب ، شاعر مصرى ، صدر له : وشم على نهدى فتاة ــ سيرة البنفسج ، ماجستير فى الفلسفة حول : أثر الفكر المصرى القديم على الفكر اليونانى .

عبد المنعم الباز ، قصاص وناقد ، صدرت له مؤخرا عن سلسلة إشراقات مجموعة قصصية بعنوان « الشاطر حسن نجيب » .

يوسف شاكر : المشرف الفنى لدار الفتى العربى . مصمم غلاف هذا العدد من « أدب ونقد » والأعداد السابقة فى المرحلة الأخيرة .

الرسوم الداخلية للفنان :
عمر جهان

افتتاحية

عن غياب النقد

فريدة النقاش

نحن متهمون ..

إذ يشكو المبدعون لكل الفنون من غياب المتابعة النقدية الشاملة لأعمالهم حيث يلقى بهم هذا الغياب فى العزلة ، ويقذف بهم إلى جمهورهم دون وسيط قادر على التحليل والتفسير والتأويل ، وكثيراً ما تموت أعمال إبداعية كبيرة فى الصمت واللامبالاة ، ويتعذر على المبدع والحركة الثقافية كلها ــ إلا فى حدود ضيقة جدا شبيهة بالجيتو ــ أن يختبرا بصورة حقيقية أثر العمل الأدبى وكيفية استقباله ، وقد تكاثفت عوامل كثيرة لصنع هذه الحالة وعلى رأسها القيود المفروضة على حرية الفكرة قانونيا وعمليا . واحتكار أجهزة الإعلام احتكاراً حزبياً من قبل الحكم ، وهو ما أدى إلى غياب البرامج الثقافية التى تطرح المشكلات الفعلية من كل جوانبها لأنه يجرى التعتيم على الجانب الرئيسى منها ، وهو الإرتباط الحميم بين الثقافة والأساس الإقتصادى ــ السياسى الذى تقوم عليه .. وهو أساس لا يطرح أبدا للمساءلة فى أجهزة الإعلام .. فما بالنا إذا كان مطعوننا فيه ومُدانا من وجهة نظر الطبقات الشعبية وثقافتها وممثليها ، وحيث يجرى إستبعاد هؤلاء من التعامل مع أجهزة الإعلام فى محاولة لنفيهم عن الجمهور الواسع ، وإستبعاد منهجهم فى التفكير ومصطلحاتهم نهائيا من القاموس الشائع .

كما أن نفى الجمهور الواسع عن الثقافة الجدية التى تطرح أسئلة الوجود والواقع فى شمولها هو عمل يجرى التخطيط له جيدا لتطويع هذا الجمهور حتى يصبح سلس القياد لا مباليا ، وحتى يقرأ الأدب ــ ان قرأه ــ مستهدفا التسلية العابرة .

وكان ضروريا لكل هذا أن يغيب النقد .

ولغياب النقد وتخلفه أسباب أخرى سوف نطرحها كموضوع لتحقيق كبير فى عدد من أعدادنا القادمة . وكمحاولة للخوض فى المشكلة من جانبها التطبيقى نقدم فى هذا العدد دفعة واحدة أربع دراسات تعتمد مناهج متباينة فى قراءة الأعمال الأدبية لكنها تتفق جميعا فى إختيارهم لبعض أهم الأعمال الأدبية التى صدرت فى السنوات الخمس والعشرين الأخيرة ، كان بعضها موضوعا لدراسات أكاديمية محدودة ، ودخل بعضها فى صلب الكلاسيكيات الجديدة مثل **أعمال عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس ورواية عبد الحكيم قاسم « أيام الانسان السبعة » ــ التى قدمت د . أمينة رشيد درسا في القراءة النقدية المسئولة والممتعة لها ــ ورواية صنع الله إبراهيم « تلك الرائحة »** .

وسوف يتبين لنا من سياق هذه القراءات الجديدة أن خلافات عميقة حول المنهج تدور فى الساحة الثقافية لكنها **تتجاور** دون أن **تتحاور** وهو الشىء الذى تفاقمت بسببه ظاهرة غياب النقد أو ضعف تأثيره .. ويضيف إلى إختيارنا هذا بعداً آخر سوف نحاول فى أعدادنا القادمة أن نتعمق فيه بهدف أن يتبلور الحوار فى إستخلاصات رئيسية .. تبرز لجمهور المتلقين السمات العامة للمدارس المختلفة والأرضية الفكرية والإجتماعية التى تقف عليها .

ولا يغيب عنا هنا ، أن النقد وهو ينتمى إلى حقل العلم قد أصابه ما أصاب العلم من أذى نتيجة لسقوط الطبقة الحاكمة فى التبعية ، وجر المجتمع كله إليها ؛ وكان من نتائج البعية أن تحصلنا على حداثة هشة وشكلية هى من قبيل لهو المفلسين الفارغ ، وفى حالات أخرى كانت إعلانا للعجز عن إستيعاب الوقائع الجديدة التى أتت بها ريح الثورة المضادة أو هروبا من الإمساك بنتائجها المرة على كل الأصعدة ، وعلى الصعيد السياسى بخاصة الذى يترك بصماته على حقول الحياة .

إذن فقد كانت هناك أسباب تاريخية تلعب الأدوار الحاسمة أكثر بكثير مما تلعبه النزعة الذاتية الإرادية لهذا الناقد أو ذاك أو لهذا الروائى أو الشاعر أو ذاك . وإن بداية التخطى تكمن فى وعى هذه الأسباب وتحليلها والنظر بجدية واجتهاد فى أساليب تخطيها ــ على مستوى الوعى الفنى والجمالى والنقدى بالنظرة الشاملة لمكونات الواقع التى لابد أن تشير لنا إلى قوى التجاوز والنهوض مهما كانت غامضة وغائصة فى الوحل وسلبية ... **وذلك هو السبيل الذى سيلم شمل النقد من تناثره الجزئى وهشاشة تأثيره فضلا عن عدم قدرته حتى الآن على إضافة جديد أو إضاءة قديم بالنسبة للمبدعين الشبان** .

وليس من قبيل المصادفة أن النقد الذاتى الذى يعتمد المادية التاريخية والجدل منهجا قد

استطاع ــ رغم ضعف منابره لأسباب كثيرة ــ أن يصمد وأن يضيء الفنون والآداب فى قلب هذا الركام الهائل من الإنطباعات أو المعالجات التقنية ــ الوضعية ؛ وهو الذى إستخلص الدلالات والمعانى المرتبطة بواقعنا التاريخى والآنى ، ولكنه فعل ذلك بشكل متقطع وغير منهجى . ولذا سوف تحاول المجلة ــ وهو ماتفعله فى عددها هذا ــ أن تقدم فى كل عدد ناقداً جديداً مع إدراكنا أن تكوين الناقد وتدريبه ليس عملا سهلا ؛ فما بالنا بالناقد الذى يعتمد المادية التاريخية كمنهج حيث تزداد الصعوبات وأشكال التعويق حدة .. ولا تتوفر له مصادر منتظمة لإغناء مادته وتأصيلها نظريا .. ناهيك عن صعوبات نشر التاجه على نطاق واسع .

إن مايحد من حرية العلم يحد أيضاً من حرية النقد ، وما يحد من حرية العلم ليس فقط المحرمات الدينية التى جعلت من مادة علمية تجريبية هائلة موضوعا لبرنامج يدعى العلم والإيمان يحاول تلفيق علاقة بين المقولات الدينية الثابتة وحقائق العلم المتطورة كل يوم ، ولكن أيضا تحد منها التبعية الاقتصادية والتكنولوجية المتزايدة التى تجعل الحكومات **تستورد نتائج العلم جاهزة معلبة دون تطوير مناهجه وتجاربه ، ناهيك عن الذهنية العلمية شبه الغائبة عندنا والتى صقلتها فى الغرب خبرة قرنين من الزمان كونا تراث العلمانية فى كل الميادين ، وحيث مازالت العلمانية تقاتل فى بلدا ننا فى قلب محرمات وهجمات وحشية من قبل الرجعيين والسلفيين أفراداً ومؤسسات .**

كذلك فإن الإطار العام الذى نتحرك فيه وتدور فيه المعارك النقدية التافهة والخافتة الصوت والتى تنتج لنا حداثة مشوهة هو إطار من الوعى التقنى التابع المذعور فى آن واحد من هجوم الوعى الدينى فى شكله الجديد . وهو وعى تقنى تابع لأن قرنا من الزمان أو يكاد ــ منذ الخروج من قبضة الإمبراطورية العثمانية والولوج إلى الحداثة . وتلقى نتاج العلم الغربى فى شكل إحتلال عسكرى وصناعات هامشية ــ لم يتح للعلم ولإنتاجه بخاصة مكانا ملائما .. أى حقيقيا فى بنية الوعى وفن حياة الناس عامة الذين أخذوا يسقطون تدريجيا فى حالة عاطفية تنتعش فى ظلها الطوباويات من كل نوع ، وعلينا فى هذا الصدد أن نلاحظ عملية بعث المنفلوطى . وليس آخرها طوباوية الرجوع للماضى أو محاولة إستعادته . تلك التى يقوم بها كاتب كبير ليعلن عن يأس شبه مطلق .

لانريد أن نريح أنفسنا ــ نحن أيضا ــ بإجابة عاطفية عن هذا السؤال ؟

لماذا كانت هناك فرصة ازدهارة فى النقد فى المرحلة الناصرية ، وهى إزدهارة وجدت لنفسها منابر واسعة الانتشار مثل الصحف السيّارة والإذاعة والتليفزيون . وتقول الإجابة العاطفية ، أنه كان زمن إستقلال .. وكان زمن إبداع متواتر وقفت فيه الأمة فى وجه الغاصبين تذود عن نفسها ، ثم كانت الهزيمة ..

ويقول الدكتور لويس عوض إنه لا يجد الآن أدبا جديرا بأن يتابعه متابعة كالسابق فى الصفحة المخصصة له بالأهرام فأخذ يملؤها بملخصات لمسرحيات شاهدها فى أوروبا ، ومقالات عن تاريخ الثقافة وقرر أخيرا أن يعيد قراءة أعمال عدد من الشعراء من مهران السيد ومحمد إبراهيم أبو سنة إلى نصار عبد الله ليكتشف الشعراء الذين جاءوا بعد هؤلاء أنه لم يعرفهم ولم يقرأ أعمالهم ولم يتابع حركة الشعر بعد أمل دنقل ، ربما يأسا من أن يجد شيئا جديرا بالقراءة والتدقيق والمتابعة ..

هل يا ترى لأن زمن مشروع الاستقلال قد وفّر هذه الامكانية لقراءة « الأنا » فى مرآه الآخر بمعنى أن زمن الاستقلال هذا كان أساسا زمناً لنهوض الرأسمالية التى نتج فى ظلها الأدب الواقعى وإتخذ دور الطليعة ، وأسس لنفسه أرضية صلبة بصلابة هذا النزوع للاستقلال والندية .

ثم كان زمن التبعية الذى جعل النقاد يلوذون بأدوات الشكلية التى واكبت إفلاس أوروبا وإنحدار المركزية الأوروبية والإيذان بمرحلة يجرى فيها التاج الأزمة من **الأزمة** .

هل ياترى يقدم هذا الرد مشروع إجابة فى خطوطها العامة ويبقى فقط أنها فى حاجة إلى تفصيلات كثيرة تدققها أو تغّير منها ..

لن يكون بوسعنا التدليل على مثل هذه الخطوط العامة أو غيرها دون متابعة دءوبة للإنتاج الجديد لإكتشاف خصائصه ودلالاته الجمالية والإجتماعية وكشف علاقة الأشكال بالطبقات الإجتماعية ، وبالطريقة التى يتطور بها وذلك فى السياق الجديد .

□ □ □

ولذا سوف ننشر بدءا من هذا العدد بعض أعمال نراها دالة للكتّاب الجدد الواعدين مع مقدمة نقدية قصيرة عن مواصفات عالم كل منهم ، وتسعى لوضع المبدع فى مكانه من سياق فنه ،

فى محاولة لوصل ما إنقطع من حلقات التاريخ الأدبى الذى بقيت فيه مساحات بيضاء نتيجة لتعثر النقد وضيق رقعته وغيابه فى بعض الأحيان . وسنقدم ــ من الحين للآخر ــ محاولات تطبيقية مماثلة فى المجالات الأدبية المختلفة ، لمواصلة هذا الدور النقدى الميدانى . وسوف نقرأ كل مطبوعات الماستر قراءة متأنية إذ حملت كلها بهذا القدر أو ذاك مشاريعها النقدية .. وشكلت فى فترة من الفترات موجة تحتية خافتة الصوت لكنها مثابرة فى لشدانها للتواصل مع التاريخ الذى إنقطع بهجوم الثورة المضادة والمجتمع الإستهلاكى ..

وبعد ، ليست هذه الكلمات سوى أسئلة أو مشروعات لأسئلة علينا أن نلتمس إجابات جماعية لها .



دراسات فى النقد الروائى

الأيديولوجية والشكل الأدبى
فى «أيام الإنسان السبعة» لـ عبد الحكيم قاسم

د . أمينة رشيد

إن علاقة الأيديولوجية بالشكل الأدبى مازالت صعبة التعريف ، مزدوجة المعالم ، وموضعاً لسوء الفهم وربما لسوء النية . فقد اعتبرت الأيديولوجية ، لفترة طويلة وحتى الآن ، فى علاقتها بالنص الأدبى ، كالأفكار ــ أو نظام الأفكار ــ فى داخل النص ، يشير إليها قول الراوى أو أحكامه ، أو قول الشخصيات الأخرى . وقد تُعتمد هذه الأحكام بالحبكة الروائية أو بتفاصيل الوصف . لكن هذا الفهم مقصر فى حق الأيديولوجية والنص الأدبى فى آن واحد .

نعرف الآن بفضل جهود الكثير من النقاد ، والماركسيين منهم بصفة خاصة ، أن الأيديولوجية ليست مجرد نظام للأفكار(١) . فالأيديولوجية فى الحقيقة نظام مركب يشمل إلى جانب الأفكار والمفاهيم ، تصورات خيالية وممارسات عملية ـ فعلية أو ممكنة ــ ترتبط بمجموعة اجتماعية ، طبقة أو فئة . الأيديولوجية ، إذن ، لا تعبر بالضرورة عن حقيقة أوضاع ، بل عن علاقة خيالية مع الواقع تحكمها مصالح الطبقة أو الفئة . فيرتبط تصور العالم وعلاقاته بوعى زائف أو جزئى .

انها علاقة النص الأدبى بالأيديولوجية فهى أيضا علاقة مركبة ، أجريت فيها الأبحاث بحماس ،

ثم توقف النقاد أمام مأزق : **كيف يكون الأدب نتاجاً للوعى الزائف وهو الكاشف عن حقيقة الأشياء وجوهرها**[٢] ؟ **فالنص الأدبى يرتبط بالمتعة ، من ناحية ، وبالمعرفة ، من ناحية أخرى**[٣] . **وهو يوصل قيم الجمال والمعرفة فى آن واحد ، لكن معرفة مختلفة عن تلك التى يوصلها النص الفلسفى أو التاريخى** . وهنا تجدد البحث فى العلاقة بين النص الأدبى والأيديولوجية . فإذا كانت هناك علاقة أكيدة بين الاثنين فهى ليست علاقة انتاج بحتة ، بل جدل بين إنتاج واختراق . فالنص الأدبى يحمل أيديولوجية كما يخترق أيديولوجية . ودراسة هذا الجدل لا تتم إلا بدراسة دقيقة للشكل الأدبى ، مع متابعة الأقوال الأيديولوجية فى النص .

إن النص الأدبى نصان فى الحقيقة : نص تخيلى ونص معرفى . فهو إعادة تشكيل للغة ولعناصر العالم ، ناتج عن معرفة ، ومنتج لمعرفة . فهو إنتاج لمعرفة مبدعة ، لكنة يشمل ليس فقط أيديولوجيته ومجمع خبرته وعلمه ، بل أيضا أيديولوجيات مجتمعة ، المختلفة والمتصارعة أحيانا . يعتمد النص المعرفى إذن على الفكر الواعى لمبدعه وعلى اللاوعى الجماعى الكامن فى تصوره للعالم . وعندما نقول أن النص الأدبى هو أيضا منتج لمعرفة فهذا معناه أنه يغير كل قارىء يقرؤه ، ويؤثر فى المجتمع الذى يصبح جزءا منه ، ويجدد الوعى الأدبى فى عالم الأعمال الأدبية التى يحتل مكانه فيها .

وفى هذه الحدود لا يمكن أن تقتصر مهمة الناقد على محاكاة العمل عبر تسلسله الزمنى ، بل ينبغى على الناقد إعادة بناء النص بقيمه الجمالية والمعرفية ، من خلال التفاعل بين الأجزاء والأيديولوجيات المتصارعة فى مضمون العمل المعبر عنها ، وفى الشكل الذى اختاره المبدع : فكل عمل ذى قيمة يجدد الوعى الأدبى كله . فتدرس الأقوال المختلفة ، كما يدرس صمت النص ، أو الجدل بين المُقال والصامت أو الحاضر والغائب ، واقع الأحكام المصرح بها ودلالة الأشكال الأدبية — وتكون الدراسة إذن دراسة وعى الكاتب فى علاقته بجماليات عصره ، المستقرة والمتجددة ، فى صراع بين النص المعرفى والنص التخيلى ، بين المعرفة والمتعة ، بين الحقيقة والجمال ، ربما فى تحقق الوحدة التى هى سمة ، حسب رأينا ، للأعمال الكبيرة التى تكون التراث الأدبى للانسانية .

لقد حللنا نص « أيام الانسان السبعة » ضمن هذا الأفق . وفى إطار روايات الأرض ، أى هذه الروايات التى تنطلق من علاقة الفلاح بالأرض كأساس لهويته وكمحرك للكتابة الأدبية ، تمثال « أيام الانسان السبعة » « رواية جديدة » ، نال عليها مبدعها جائزة الأدباء الشبان فى ١٩٦٨ . فدراسة العلاقة بين الأيديولوجية والشكل الأدبى تحتم هنا الانطلاق من التقنيات الجديدة للقص عبر التغيرات فى مفهوم الحبكة والشخصية الروائية وعلاقة الزمان بالمكان ومفهوم اللغة الروائية . واستطعنا أن نستخرج ، من هذه العناصر المختلفة ، أن بناء القصة الشكلى ونظام دلالة الرواية يقومان على الصراع بين عناصر التكرار وعناصر التناقض ، وأن هذا الصراع يكون

الايقاع الخاص بالقصة ، الذى فيه تكمن القيم الجمالية والقيم المعرفية للرواية . وسننطلق من الوصف الدقيق لهذه العوامل كى نصل فى النهاية إلى ما نعتقد أنه يمثل الأيديولوجية الخفية للمبدع ، مما يساعدنا فى التحديد النهائى لموقع القصة من الرواية العربية المعاصرة .

١ ـ بناء القصة

العناوين ـ بين الحرفى والمجازى : لنتوقف أولا عند العنوان ، إذ تبدأ معه رمزية القصة . فترتبط « **الأيام** » منذ البداية علاقة التناص مع التراث العربى ، من أيام العرب حتى « **الأيام** » لطه حسين ، بينما يكرس « **الانسان** » صفة التجربة والعمومية التى سوف تتكرر فى الرواية . أما رقم « **السبعة** » فهو من الأرقام المفضلة فى التراث الدينى(٤) ، فى الأديان الموحدة بالله ، من ناحية ، وفى المعتقدات الشعبية ، من ناحية أخرى . وتلعب « **السبعة** » دورا خاصا فى التصور الصوفى للصعود إلى الحضرة الالهية ومفهوم مراحل الكون فى الفلسفة الوسيطة . تكتسب عبارة « **أيام الانسان السبعة** » ، هكذا ، منذ البداية دلالة ثقافية ـ دينية ـ اجتماعية ، سوف تحكم النص فيما بعد فى قراءة له حرفية مجازية : فتتكون الرواية من سبعة فصول تمثل المراحل السبع لحياة البطل ولرحلة المولد ، ولنمو المعرفة وانحدار الجماعة ، الخ . مع اختلاف أساسى بالنسبة للفريق الصوفى ، فالحركة هنا معكوسة . فالمريد الصوفى يذهب فى طريقه من التقوى حتى الحضرة ، أما « **أيام الانسان السبعة** » فتبدأ بالحضرة وتنتهى فى الطريق .

تبدأ الرواية فى قوة الجماعة ووحدتها وترابطها وتنتهى فى انحدارها وتناثر وحدتها . وفى هذه القراءة المفارقة للمفهوم الصوفى التراثى تكمن خاصية الرواية التى تنمو عبر التماثل المستمر بين الحرفى والمجازى فى تصور المرحلة الحقيقة/الرمزية للجماعة المتحركة من القرية إلى مقر الليلة الكبيرة ثم الاضمحلال . وفى هذه الحركة تكمن أيضا الصراعية الخاصة بالرواية . فهناك مستويات مختلفة للتناقض بين وحدات القصة : الثقافة الشعبية/الثقافة المدرسية ، الريف/المدينة ، فضاء الأب (الذكورى)/فضاء الأم (الأنثوى) ، الروح/الجسد ، الطبيعة/الثقافة ، الخ . تتضافر فى علاقة تماثل ـ تناقض سوف نحدد من خلال دراسة نموها الدلالة الشاملة للقصة .

الموضوع ـ واللاحبكة : لا تصور الرواية حدثا أو حبكة بالمعنى التقليدى للحبكة الروائية ، بل أحداثاً أساسية تروى فى تسلسل زمنى ـ لا زمنى فى آن واحد ، أى كأنها حدثت فى زمن ما ولكن فى إمكانها الحدوث دائما بنفس الطريقة(٥) .

لكنَّ هناك ، مع ذلك ، موضوعا أساسياً يدور على مستويين ، فى ترادف مع الظاهرة التى

أشرنا إليها بخصوص العناوين ، مستوى واقعي ومستوى مجازى ، فالرواية تدور واقعيا حول رحلة المولد التى تقوم بها جماعة من الأخوان ، لكن دلالة هذه الرحلة هي مجازيا ــ وحقيقيا ــ رحلة الحياة : حياة الابن ــ البطل ــ الراوى ، إذ أن الرواية سيرة ذاتية ، وحياة الأب وحياة الجماعة . فهي بالنسبة للابن رحلة تعلم من الجهل إلى المعرفة ، أو من الوهم إلى الحقيقة ، وبالنسبة للأب عبد الكريم وللجماعة معه ، عبر رؤية الابن ــ الراوى ــ البطل ، وقوله ، رحلة الاضمحلال من العظمة إلى الانتهاء وموت الأب . يكتشب الابن عبر الرحلة ــ وتكون هذه وظيفتها ــ الإنشراخ الثقافى والوعى الزائف للمولد ، يعيش فى الأعماق الصراع بين المعرفة والوجدان الذى يصارع بدوره الوعى والتجاوز . وتبدو وظيفة الكتابة الأدبية فى هذا السياق فى بناء التقييم بين التماثل والتناقض الذى يشخص إيقاع الرواية بين عناصر الثبوت : الحزن ، الحنين ، الهوية التى كانت مرتبطة بالجماعة وبالأرض ، وعناصر التغير : اكتساب المعرفة ، اتساع الأفق المكانى ، كشف الوهم ، تغير العالم وتدهور العالم القديم .

الخطاب الروائى واللغة : تدور إذن الروابة بين الحدث واللا حدث . وبحكم هذا الجدل تقيم الشخصيات ومراحل السيرة والقمة ــ النهاية . فالشخصيات تقدم منذ الفصل الأول فى شكل موجز لحياة كل منها : العراق الأطرش ، العايق ، روايح ، الخ .. « وفى كل قلب همه الفريد وهو فى رحلة الحياة » .. (ص ١١) . لا يتمادى الكاتب فى وصف الشخصية فلكل منها لقطة فى مجرى الحياة التى يريد توصيل لونها الخاص . فلا تنمو حياة كل شخصية أو السمات الخاصة بها فى حبكة متبلورة ، بل تخضع لمصير الجماعة ولمراحل سيرة تروى مستقلة عن بعضها البعض دون اكتمال للأحداث فتقف عند اللوحة أو القصة القصيرة . أما النهاية فتأتى بشكل فصلين ختاميين مستقلين ، بينما تبدو النهاية الحقيقية مع القمة التى تحدث فى نهاية الفصل الخامس مع الأزمة التى عارضت بين الأب عبد الكريم وابنه ، فشرخت جزءا أساسياً من نفسية عبد العزيز . فبعد ذلك ... « أصبح الشرود جزءا من طبيعة عبد العزيز ، ينعزل عما حوله ، يغرق فى تصوراته » .. (ص١٧٦) .

تتكون لغة الرواية من الأجزاء التقليدية للخطاب الروائى الموّزع بين السرد والوصف والحوار ــ أو الخطاب المباشر ــ والخطاب غير المباشر ، الحر الذى تتداخل فيه الأصوات المختلفة . يأتى السرد متقطعا طبقا لايقاع اللاحدث . فتتدرج الأجزاء فى الاطار العام متضمنة : القصة فى داخل القصة (سيرة حياة أو لوحات للشخصيات ترسم من خلال متكلم من المتكلمين) ، أساطير شعبية ، معتقدات الأخوان ومقتطفات من خطابهم الصوفى الدارج ، أجزاء من الحلم الكابوسى ، قطع من التأمل . وبهذا المعنى تتماثل هنا اللغة الروائية بلغة السمر تختلط فيها قيم الشاعرية ولاجمال ووظيفة الهروب من المعاناة اليومية . يقول الراوى : « حينئذ يتخلق وراء عالم

الحياة اليومية ، عالم آخر رائع لا نهائى يفجر الأشواق ويزحم القلوب بالوجد » ، (ص ١٢) وتلك « الكلمات العذاب » ، « تلك وقتها صدر المساء » ، (ص ٨) . أما الاطار الجامع للأجزاء فيتكون من السيرة الذاتية للبطل ـ الراوى ، وهى الخط الأساسى لنمو الرواية .

واللغات المختلفة للسرد تؤكد هى الأخرى على تعارض المستويات . فبينما يتناول الخطاب المباشر لغة الحياة اليومية فى الحوار الذى يحاكى أسلوبها فى الواقع ، يخصص الخطاب غير المباشر للتنويعات المختلفة للتقييم . فللغة الوصف هنا وظيفة مهمة ، فهى التى توصل فيما بين الداعة والسمو ؛ صلاة المغرب مثلا ... « فهى تأتى فى وقت يكون فيه النهار رقيقا ، الشمس غاربة والأضواء لينة ، وربما حزينة قليلا » ... (ص ٧) ، أو النوم الثقيل .. « بعوضة منقضة طنينها يدوى فى أذنيه ، والبراغيث تزحف على جسده تحت ثوبه القديم الذى يخصصه للنوم ، الوسادة تنضح ترابا يزكم نفسه » ... (ص ٨٢) . فتوصل الكتابة ضوء الغروب اللين الذى كون طقس طفولة البطل أو عتامة الليل فى حوارى المدينة عند نضوجه الأول .

أما الخطاب غير المباشر الحر فيتضمن صوتين : صوت الطفل فى وجدانه القديم وصوت الراوى الناضج الذى يعيد الذاكرة القديمة بعد وصوله إلى المعرفة : ودور هذا الصوت الناضج يتميز بالسخرية والمفارقة . ومن عناصر اللغة الساخرة والمفارقة وجود صيغة المبالغة والتكرار لها فى وصف عظمة الأب وتقوى الأخوان وجب الأساطير : « ما أسعد من فتح قلبه للمودة والصفاء » (ص١٣) ، « ما أعذب الحاج كريم فى الأماس » (ص٨) ، « كم يمتلىء قلبه إشفاقا عليهما الخطاء » (ص١٧) ، « فهو أكبر الدراويش سنا واكملهم وقارا ، فارس الذكر فى الليالى ، استبدأ بصوته العميق وخلفه جوقه الدراويش والترتيل ينساب هادئا رتيبا والصلوات على النبى تترى عدد حبات الرمال وعدد موج البحار ، وعدد ما كتبت الأقلام ، وعدد ما لم تكتب الأقلام » ... (ص٢٣)

كما ان اللغة الروائية تؤكد على الايقاع الأساسى للقصة بين التماثل والتناقض فى التوازن بين التكرار والتنوع : فالتكرار يمضى نفسه رجوع الصيغ المتداولة الخاصة بحزن الطفل ـ « ويثقل الفراغ قلبه » (ص ٢١) ـ التى تسند القيمة الشعرية للرواية ، بينما تعطى القصص المختلفة المروية طقس التنوع والروائية . فيتحرك النص بين اللغة القصصية السياقية واللغة الشعرية الأفقية .

يشكل الوصف أهم موقع للتعبير عن المفارقة والتناقض : بين الليل والنهار ، بين الأساطير والواقع ، بين السامي والدنىء ، الذكورى والأنوثى ، الخ . فالنهار فضاء الكدح اليومى والليل فضاء

السمر والصحبة ، الأساطير تشد النفس إلى عالم الكائنات الكاملة وقصص البطولة ، والواقع مكان المعاناة والفقر ، السامى يخص المشاعر المتوهجة للبشر ، والدنىء يكشف الغرائز الجسدية ، فضاء الأدب يجسد الثقافة الدينية والأسطورية ـ فصل « الحضرة » ـ أما فضاء الأم فيكشف عن وجه الطبيعة وإشباع الجسد ـ فصل « الخبيز » . وتصحب كل وحدة من هذه الوحدات المتعارضة نظاما خاصا للنعت يتضمن تعارض الأضواء بين النور والعتمة والروائح والأصوات والأشكال التى تعتمد بقوة التقييم المقصود .

تساهم اللغة الروائية إذن فى إقامة البناء النصى بين التماثل والتناقض ، وبين المعرفة والوجدان ، فكل خطوة وكل مرحلة من رواية التعليم تقرب البطل ـ الراوى من المعرفة ، بينما تحول بينه وبين الوعى بالعناصر المتكررة للوجدان الثابت .

الزمكانية أو علاقة الزمان بالمكان : يبدو للوهلة الأولى أن المكان هو السائد فى فضاء « **أيام الانسان السبعة** » كما رأى ، محقا ، غالب هلسا[٦] . لكننا نرى أنه لا يمكن هنا فصل المكان عن الزمان ، إذ أن الزمان هو العنصر الفعال فى البناء الروائى : وقد رأينا أهمية العنوان ذاته فى التعبير الحرفى والمجازى عن زمن المولد ، زمن السيرة الذاتية زمن العمر كله فى حياة البطل وجماعته . فللزمان فعل واضح فى المكان الذى يقوم بأثر ودليل التعبير فى الرواية . وتتحدد وظيفة اللغة عبر علاقة الزمان بالمكان كمحرك الايقاع الأساسى بين التماثل والتنوع .

فالزمان فى هذه الرواية ، التى صنفناها **رواية تعلم** ، زمن تغير وتحول : من الطفولة إلى النضوج (الابن) . من الوقار إلى الزمان (الأب) من القوة إلى الانهيار (الجماعة) . لكن أيضا الزمان لازمانى : من عنوان الرواية إلى عناوين الفصول هناك صفة تجريدية تعين أبدية الفعل وتسيِّد التوتر بين الرمز والقصة ، بين التماثل والتناقض ، فى استعمال زمن المضارع الغالب ومزجه أحيانا مع ماضى النص ، بالاضافة الى عدم الالتزام المتعمد بالتسلسل الزمنى المنطقى للرحلة .

يتبع المكان نفس منطق الجدل بين التحول والثبوت الذى يؤسس ايقاع الرواية . فتقيم بعض عناصر التناقض الثبوت بين أماكن متعارضة بشكل مجرد وأبدى مثل :

(١) فضاء النهار حيث المعاناة فى الحقل .. « عملوا طول النهار فى الأرض » (ص٨)
وفضاء الليل حيث سمر الأخوان : « هم الآن طيبون حكماء ينظرون إلى كد اليوم » (ص٨)
وعندما تنتهى السهرة « حيث الليل هدأة مخيفة تسلم إلى النهار ، نهار الجهمين الصالحين ، لو كانت سهرة المساء شيئا لا ينتهى » ... ص ٤٥ .

(٢) فضاء الأب حيث يرمز إلى الثقافة والروح وفضاء الأم الذى يشير الى الطبيعة والمادة : « سنين طويلة والعالمان لا يلتقيان » ... (ص٥٣) . والطفل لن يجد التصالح بينهما .

(٣) فضاء الداخل حيث ترتيب الأشياء والضوء الخافت فى عالم الأدب : « فى هذه اللحظة يتوقع عبد العزيز أن يأمره أبوه بإحضار المصباح ، ففى هذه الليلة كل شيء فى أوانه ... ويعود الولد باللمبة الكبيرة ، ملمعة الزجاجة عامرة بالكيروسين ، ويضيئها الأب بعود ثقاب. ويحملها الولد إلى ردهة الدوار الكبيرة ويعتلى كرسيا حتى يصل بها إلى الفانوس الكبير المدلى من السقف ويغلق عليها بابه ، وينتشر على الحيطان المبيضة نور الفانوس الأصفر الكابى ، تصحو النفوس والزخرفات وتتكحل بقطرات لامعة من الضوء ، وترتسم على الأرضية المبلطة دائرة كبيرة من الظلال تروح وتجيء متأرجحة مع اهتزاز الفانوس » ، (ص٩) - ويدخل هذا الفضاء فى تعارض بلا صلح ممكن مع فضاء الأم منذ بداية فصل الخبيز : « الغرفة مخنوقة بأنفاس النائمين ، الضوء مخنوق على الحيطان بتهاويل الظلال ، والمصباح عين ناعسة على الحائط » الخ (ص٤٨) - كما يتعارض أيضا فضاء الفصل الأول الهادىء ، السعيد ، مع فضاء المدينة بضجيجه . فيبدأ فصل « الخدمة » بوصف المحلة الكبيرة : « فى المحلة الكبيرة ترعة تشق قلب المدينة ، تذكرها والناس على شاطئيها كأفواج الذباب يغلسون الثياب وأوعية الطبيخ .. ضجيج النسوة وعراكهن واحتكاك حلل النحاس » .. (ص١١٤) وتزداد الفوضى كلما تقدمت الرواية ممثلة فى المكان المزدحم : « أكداس من الأحذية والبلغ والشباشب والقباقيب ، شوهاء متقلصة الجلد متزاحمة متراكبة تتلوى ملامحها فى تعب متقوسة النعال ، أكداس بلا نظام وهو جالس القرفصاء - عبد العزيز - يحتضن ساقيه ويريح خده على ركبتيه » .. (ص ١٥٠)

مع تطور الرواية وتقدم فصولها تزداد الفوضى والدناءة عبر وصف الاتساخ والحفر والفراغات وتكدس الناس والأشياء ، فى المدينة وفى بيت الخدمة ، ويبدو هكذا حركة تطور :

(١) من الصلابة إلى التدهور فى وصف الديار : وصف دار الأب بأضوائها ونظامها فى الجلسة المسائية المعتادة ودار الخالة حبيبة فى الآخر التى ترمز فى آن واحد إلى الحنين للحب الأول ولتدفق الشباب وحزن النهايات ، وتطور الحدث الداخلى الأساسى للرواية مع انهيار عالم : « الحاج كريم يتأمل ما حوله بإمعان شديد ، الكنبات التى بليت اكسيتها ، البساط الباهت ، الآية القرآنية ... ينظر للأشياء فى الحجرة القديمة محدقا كأنما يراها للمرة الأخيرة » ... (ص١٧٦).

(٢) من الاتساق إلى الشرخ ، من الدار إلى بيت الخدمة حيث تتكدس الأشياء ، الغذاء ، العفن ، الخ : « عبد العزيز يبحث عن بقعة هادئة فى هذه الخلية ، صانع القهوة .. ؟ غارق فى وش الوابور الذى أمامه ، عبد العزيز يتأمل إناء القهوة ويتصور أنه مثله تماما داخله ملىء بشىء أسود مر » ... (ص ١٥٤)

(٣) من النظام إلى الفوضى ، أى من النظام الثقافى الواضح الملامح للثقافة الشعبية الصوفية فى الفصل الأول ، إلى ضجيج السياسة والحداثة فى مقهى الفصل السابع .

يؤكد قول الراوى على تواجد التحول والثبوت معا : « تكاد البيوت أن تسقط من علوها ، لكنها هكذا دائما ، تهبط القلوب باحتمال انهيارها ولا تسقط ابدا » .. (ص ١٧٨) ــ الزمان إذن يغير المكان ويقر انحداره مع ابقاء عناصر الثبوت . مما يجعلنا نتساءل : هل تغير المكان بالفعل تحت تأثير الزمان أم كان المكان على ما هو عليه ويبقى عليه دائما ، وتغيرت رؤية الطفل فاكتشف الحقيقة مقابل الوهم والواقع الذى تخفيه الأسطورة ؟

يشير البناء القصصى والخطاب الروائى إلى أن رؤية الطفل هى التى اكتشفت الحقيقة المرة والوجه الآخر للوهم ، وأن هذا الوجه كان موجودا منذ الأبد والى اللانهاية ، ومع ذلك نستطيع أن نقرأ بين السطور ، فى صمت الرواية ، أن هذه الحقيقة الأليمة هى أيضا حقيقة واقع مصر قبل هزيمة ١٩٦٧ ، حيث تبلورت الخطوط العامة للرواية فى بداية الستينيات وهو فى السجن وكتبت فى السنوات المضطربة قبل ١٩٦٧ وبعد هذه السنة بامكانياته المتعددة بين التغير واحتمال المستقبل والفشل فى انتهاء مرحلة من تاريخ مصر الوطنى . ومع ذلك ، وقبل أن نحاول فهم دلالة الرواية عبر اشاراتها وعلاماتها ، نرى فى التردد بين الاحتمالين (معرفة الطفل المتزايدة مع تطور الرواية مع أبدية الواقع ، أو تطور الواقع نفسه من قوة الجماعة إلى تدهورها) وتواجد الاثنين معا وفى التعبير الرمزى والمفارق ، أحد العناصر الجمالية الأساسية « لأيام الانسان السبعة » ، مع تضمنها للتشاؤم الأساسى أيضا لرؤية الكاتب .

٢ ـ نظام الدلالة

رأينا كيف تشكل الوحدات الأساسية لبناء القصة بنية تتراوح بين التماثل والتناقض وتكرس إذن عنصر الثبوت ، رغم فعل الزمان فى المكان ، كما رأينا أن التردد بين الحركتين يمثل احدى ركائز جماليات الرواية . ومن خلال هذا التحليل للقصة سوف نحاول أن نصل إلى فهم دلالتها . فانطلاقا من العناصر الفنية التشكيلية للنص ينبغى أن نقيم أولا كيف يفعل ـ أولا يفعل ـ الصراع بين

العناصر المتعارضة للنص . نرى هكذا أن الأجزاء المتعارضة التى رصدناها من قبل ـ الثقافة الشعبية / الثقافة المدرسة ، فضاء الأب / فضاء الأم ، الثقافة / الطبيعة ، الروح / المادة . الخ ـ تتمحور جميعها فى إطار ثلاثة خطوط يحكمها التناقض كما فى :

١ ـ علاقة الأب والابن

٢ ـ علاقة الفلاح والأرض

٣ ـ علاقة الواقع والخيال .

يدخل الصراع كل محور من هذه المحاور ، محركا بعناصر التماثل والثبوت ، لكن لا يقضى على العلاقة الأولى ، الأساسية ، مؤدية إلى مأساة وجدانية وانتصار للشعور بالعجز والحزن العارم . فبينما تنتصر المعرفة على الجهل عبر مراحل الرواية وفصولها المتتالية ، حيث يظهر الواقع على حقيقته وينكسر الوهم ، يبقى الحزن فى نفسية البطل ـ الراوى ، مع انتهاء عالم الطفولة ، فلا تصل المعرفة إلى الوعى ، بل تستمر فى صراع قاتل مع الوجدان . ويبقى الاغتراب هو الدلالة الأساسية للرواية ، اغتراب البطل فى عالم لن يحل تناقضاته ، إغتراب الجماعة فى عالم لا يستوعبها ولا تستطيع هى الأخرى أن تتجاوز مركباتها لتستوعبه ـ ويبدو لانتهاء الأب ولموته دلالة أساسية فى تكسير الرمز الاجتماعى ـ الثقافى الذى يمثله ، ومنعه من التقدم والتجاوز الذى ينتج عنه الوعى الناقص . تبنى الدلالة إذن فى « أيام الانسان السبعة » فى الجدل بين الوجدان والوعى عبر محورى التناقض والصراع .

التناقض : تكون علاقة الأب والابن المحور الأساسى الذى يفصل المحاور الأخرى للرواية . كما أن هذه العلاقة تحكم الصراع بين الوعى والوجدان فى نفسية الابن وستكون ـ حسب رأينا ـ العنصر الفاصل فى تطور الطفل ودلالة الرواية معا .

تبدو صورة الأب منذ البداية هى صورة الأب التقليدى القوى ، الجبار الذى يفرض على من حوله سلطته المطلقة وتبقى آثاره فى نفوس اطفاله حتى بعد تحررهم منه ونضوجهم فى الحياة . من الناحية الاجتماعية فهو رئيس جماعة الأخوان التى تجتمع عنده فى المساء : « ذلك دوار الحاج كريم عن أبيه ، ويقوم على رأس حارة كلها آله وعصبته ، هو رئيسهم وهم محبوه وطائعوه ومباهون به » ، (ص٧) . وهذه الجماعة ، التى تربى الطفل فى ظلها ، تبدو آثارها قوية فى نفسية الطفل منذ البداية : « كل وجه من هذه الوجوه مطبوع فى خيال الطفل » ... (ص١١) . ونستطيع أيضا أن نقرأ فى الصورة الروائية لهذا الأب رمزا اجتماعيا ، رمز الأرض ، كما سنراه ، ورمز الثقافة

الشعبية ، بمعتقداتها وأساطيرها .

يبدأ الابن حياته كجزء من العلاقة مع أبيه ، لا يمتلك لذاته الا حزنه وثقل قلبه ووحدته العميقة ، التي سوف يسكنها فيما بعد حب الكتب التي ستبدأ معها معرفة معاكسة لعالم الطفولة : فالكتب كما يقول عنها عبد العزيز كانت فى الحياة « علته ودواؤه » (ص ٨٣) كما أنها هى التى سوف تدمر استقراره : « هب عبد العزيز جالسا أضاء مصباحه ليطرد مخاوف الظلام ، فى الركن كومة كتبه تأملها تحت أغلفتها المتربة ، علته ودواؤه ... تلقيه كلماتها فى المتاهات الغريبة لم يبق شيء فى عالمه ثابتا معاول المعرفة الرهيبة تدمر تصوراته واحداً أثر واحد .. خلقت فى داخله جسارة ومرارة ، أصبح يدمن وخزها الأليم » .. (ص ٨٣) لكن الابن لا ينفصل عن عالم أبيه إلا تدريجيا ، ومع ذلك ، حتى عندما يبدو قدر نضج وفصل العلاقة فنراه متأثرا لها تأثرا نهائيا . يعطينا تطور القصة صورة التغيرات التى تفصل الابن تدريجيا : فالفصل الأول هو فصل الأب وعالمه وتأثيرهما الواقعى والخيالى على عالم الطفل ، أما الثانى فينقلنا فى تعارض حاسم إلى عالم الأم المادى فى معركة أبدية بين الجنسين ، سوف تنطبع فى نفسية الابن فى عراك « مازالت آثاره فى نفسه » ، (ص ٥٣) ، بينما تبدأ ملامح التغير مع النقلة التى يمثلها « السفر » . فى هذا الفصل نرى الطفل فى مرحلة جديدة من عمره حيث « إنه الآن ينام وحيداً » ، (ص ٨٢) وقد فقد الاستقرار : « لم يعد عبد العزيز يعرف حلاوة الوداد أو الاتساق مع نفسه » ، (ص ٨٤) . وفى آخر هذا الفصل يبدو السفر ملحا :

ـ « لازم أسافر

لكن إلى أين .. ؟ شريط السكة الحديد يسير مستقيما ماضيا كالسكين وبجواره خط أعمدة التليفون ... ماشيان إلى الأفق حتى يغيبا ، ربما فى آخر العالم ، إلى أين يسافر ، لا يدرى ، لكن لابد من السفر فلا شيء يبل هذه الحرقة الغريبة إلا سفرة بعيدة » ... (ص ١١١) .

وتصرخ المأساة بعد ذلك فى الفصل الرابع المحورى بين بداية الرواية ونهايتها ، فصل « الخدمة » . هنا يدخل التناقض فى أعماق الطفل ويمزقه ، بين القرية والمدينة ، الأبهة والقهر ، الفقر والاذلال : **« هؤلاء الرجال فى ثيابهم الرخيصة وطواقيهم الصوفية الحمراء ووجوههم النحيلة المدبوغة بالشمس المبقعة بسوء التغذية »** (ص ١٢٦) ـ وسينفجر التناقض فى آخر الفصل الخامس كقمة « الليلة الكبيرة » ، و« الطريق » ـ فى نهاية حزينة سوف نرى دلالاتها فى نضوج الطفل المزدوج . فمن خلال رحلة المولد التى ترمز إلى رحلة الحياة وطريق المعرفة والنضوج تتحول

رؤية الطفل لأبيه وللجماعة ، ويقوم المولد فى الرواية بدور عنصر التغير الأساسى فى اكتساب المعرفة والكشف عن الوهم .

فكانت صورة الابن تظهر فى البداية صغيرة فى مقابل عظمة الأب «يلبد فى جور أبيه كقطعة صغيرة » (ص٧) ، يتصور صوته كأنه الله يتكلم . فالأب ، إذن ، السلطة المطلقة التى تصرح بالأوامر وتعين الأشياء والقيم : الثقافة ، المعرفة ، العلاقة فى داخل الدار كما فى داخل الجماعة . حتى الحنان والحماية العاطفية يطلبهما الابن من الأب وليس من الأم ، فهناك نفور من عالم الأم ، عالم المرأة ، وإلى درجة ما من جميع وجوه الأمومة ، بينما سوف تبرز صور الحب المختلفة : العشيقة ، الابنة المفضلة ، الحب الأول فى صورة بنت الخال حبيبة . صورة الزوجية تكونها المعارك بين الأب والأم التى بقيت فى نفسية الطفل . الأب مصدر الرهبة والخوف معا ، لكن أيضا مصدر القيمة والمنهج فى الحياة . يبدو فى البداية أن هناك تواحدا بين عالم الأب وعالم الابن لكن ظروف الشرخ موجودة . فالحزن يسكنه منذ الطفولة المبكرة كما رأينا ، وشعور ما بالعزلة والتوحد ثم الارتباط بالكتب والقراءة وتشكل العنصر الأساسى فى بدء التناقض ـ الصراع ـ محاولة الانفصال ـ النضوج . كانت القراءة أهم عنصر للامتياز فى البداية وشكلت منذ الصغر الرغبة فى الكتابة . فمنذ الفصل الثانى « الخبيز » مع الرغبة الأولى والحزن الأول يعبر الراوى عن أمنية الكتاب : ... « الكلام يترقرق داخله كالدموع ، لو كان يقدر لكتب كلاما كثيرا مثل تلك السطور التى أرسلتها بطلة الرواية إلى محبوبها وأرسلت معها خصلات من شعرها سقطت من عنائها فى حبه ... لكنه لا يستطيع . الكلام فى صدره كنتف من السحاب لا يستطيع الامساك بها ، فقط يمتلىء خياله بالصور المتوترة الحزينة ، مثل صورة وجه المسافرة الى حبيبها تطل من شباك العربة تتعجل المسافة يفطر قلبها القلق » .

عند عبد العزيز بضعة كتب قليلة فى شباك الغرفة يجثم التراب على أغلفتها ، كم يتمنى لو عاش وحيدا فى مكان ما ، بعيدا عن كل شىء » ... (ص ٥٠ ــ ٥١) . وسوف تكرس العلاقة بالكتب فيما بعد الابتعاد عن الأب وعن عالمه : « كل فلاح يرسل ابنه إلى المدرسة ينظر له هذه النظرة المفعمة بالأمل والخوف لكنها المدينة الكبيرة عبد العزيز يحب هذه المدينة ويحبهم أيضا لكنهم ينظرون له هكذا » ... (ص ١٢٧) .

وتمثل علاقة الانسان والأرض المحور الثانى للتناقض . فالأرض المقوّم الجذرى للإنسان : « والحاج كريم سيد المزارعين ، الأرض امرأته المطاوعة ، وهو ربها القاسى :

ــ إن مكانش سلاحك فى قلب الأرض ... مافيش من وراها رجا .. » ! (ص ١١) .

ويمثل انهيار علاقة الانسان بالأرض احدى القيم الدلالية ـ الجمالية الأساسية للرواية . والعلاقة تنمو فى حركة انحدار : الأب قوى ، عظيم ، جبار ، فى البداية . أما فى نهاية الرواية فنرى سقوطه مرتبطا بإهانة موظف فى بنك التسليف الزراعى له ، مما يمثل انتصار المدينة ـ الدولة ـ النظام الحديث ، على القرية ـ النظام الأبوى ـ التقليدى . لكن منذ البداية تتسم العلاقة فى وعى الطفل بالتناقض . فالأرض التى تعطى القيمة ، محكومة مع ذلك بالفقر والدناءة والقهر : القهر الخارجى المتمثل فى البوليس ونظرة المدينة والأغنياء والقهر الداخلى بصورة الخوف وعدم الثقة فى النفس الذى يشعر به الطفل عند آله . فهناك تناقض وصراع بين الريف والمدينة ، وبين المدن المختلفة ـ المحلة وطنطا ، مثلا ـ وبين أحياء المدينة الواحدة . أما فى النهاية فتبرز سيطرة القاهرة العاصمة ، حيث هى مصدر الحياة السياسية والحداثة . فالرواية بشكل عام شديدة الوعى بالطبقة . لكن هل توصل هذه المستويات المختلفة للمكان وللوعى إلى صراع متصاعد وفاصل للوضع الأولى ؟

يكمن فى الحقيقة العنصر الدلالى ـ الجمالى الأساسى للصراع بداخل الطفل . ورؤيته تنشق مع تطور المراحل الروائية بين فخره بآله وحبه لهم ونظرة الآخرين ـ أهل المدينة ـ لهم :... « لكنه يتمنى لو كانوا أكثر نظافة ، أكثر جسارة » ، (ص ١٢٦) . فالطفل لا يرفض المدينة ، بل ينجذب إليها ويحبها إلى حد ما . لكن « القهر يمشى فى عروق عبد العزيز ثقيلا كالزئبق ، هو يحب المدينة لماذا لا تحب المدينة آله . القهر يكاد يخنقه . هؤلاء ناسه رغم كل شىء ، ذلك الذى يتوهج فى عيونهم ولا ينطفىء يحمله فى روحه » ، (ص ١٤٤) . ويتجسد هذا الشعور المريب بالقهر فى الخوف الذى يعبر عنه البطل ـ الراوى فى مواجهة السلطة البوليسية ، (ص ١٢٤ ـ ١٢٥) .



ورغم أهمية هذا التناقض فى نفسية الطفل ـ المراهق ـ الانسان ، فلا تتبلور عناصر الصراع حتى انتصار أحد عناصره وتجاوز الوضع البدائى وابداع وضع جديد من احتمالات الواقع ، من ناحية ، وفى جماليات الرواية ، من ناحية أخرى . **عناصر التناقض تبدو مسيطرة على شخصية البطل ـ الراوى حتى النهاية كما يظهر من التشكيل الايقاعي للقصة المتضمن التكرارية (لعناصر التمائل : الحزن ، القهر ، العزلة) وطقس الأزمة : التغير ، التكدس للأشياء والناس ، الانزعاج ، انتهاء عالم وغياب عالم جديد يوحى بالأمل . ولنختلف هنا مع د . عبد المحسن طه بدر عندما يرى أن الطفل فى الفصل الأخير ، باكتشافه لتكوين العالم الجديد الذى اقتحم عالم القرية بالقيم والرموز السياسية ، يتجاوز وهم طفولته المليئة بقصص البطولة الأسطورية . إنه يتجاوزه ، نعم ، لكن بلا أمل وبلا سعادة . فالرجوع إلى الوراء يبدو مستحيلا والمستقبل لا يوحى بالتفاؤل البناء . صحيح أنه اكتشف الغضب والسياسة ، صحيح أن الضجيج السياسى يملأ العالم ، لكن هذا الشعور لا يلغى الوعى بالهزيمة والمرارة ، كما نستطيع أن نستشفه من الفقرة الأخيرة للرواية : « ووجد عبد العزيز نفسه يتكلم ... هادئا ثم منفعلا صارخا » .**

المذيع يتكلم وهو ينفعل والضجة هادرة والكل يتكلمون ويعلق واحد على كلامه ويرد الآخرون مشتبكين فى كلام أو عراك أو ضحك وشتائم .

انغمس فيهم . فى قلبه مثل ما فى قلوبهم من المرارة والغضب والألم ، تندى جبينه بالعرق وهو لا يكف عن الهدير بالكلام ، امتدت يد بالجوزة اليه ، جذب منها نفسا عميقا ، كثيفة ثرية صعدت إلى رأسه بقوة ، دافئ وسعل لكنه لم يتوقف عن الكلام ، وعاد إليها مرة ومرة ، طعمها رائع كأنها مائة سيجارة فى نفس واحد ... تدفق الدخان من فمه أزرق كثيفا وتدفق الكلام حادا صارخا » ، (ص ٢٣٥) . لقد تغير موضوع الكلام وموقع السمر وصحبة الليالى . لكن أليس فى الصورة النهائية للجوزة وللدخان الأزرق الصاعد دليلاً وعلامة لامتداد الاغتراب القديم وتجديداً للوهم ؟

وعلاقة ثالثة تتمحور حولها الرواية وهي علاقة **الواقع والخيال** . فمنذ بداية الرواية تقدم القصة تعارضا أساسيا بين واقع مر وخيال يفعل كتعويض له . وتعمل الرواية على كشف هذا البعد للاغتراب . يقول الراوى منذ البداية ، واصفا الجلسة المسائية : « حينئذ يتخلق وراء عالم الحياة اليومية المحدودة عالم آخر لا نهائى يفجر الأشواق ويزحم القلوب بالوجد » ، (ص ١٢) .

إن هذه القيمة ــ الهروب من الواقع فى حياة ثقافية تخيلية أفضل ــ قيمة مهمة عند كثير من الكتاب . يحكى روسو مثلا فى اعترافاته كيف كان يهرب من الحياة اليومية فى عالم الروايات التى تركتها أمه بعد وفاتها فأصبحت حياته رواية ما شبيهة بمغامرات الكتب التى كان يقرؤها . وهذا أيضا

موضوع مفصل عند فلوبير وعند روائيي الأوهام المفقودة فى العالم الصناعى الصاعد ـ وقد وصف « سارتر » كيف تولد الكتابة الأدبية من العالم المتخيل ، حيث سمى سيرته الذاتية باسم « الكلمات » ، وقسمها إلى جزئين ، يتناول الأول « القراءة » والثانى « الكتابة » .

أما عند عبد الحكيم قاسم فتركب القيمة بقيم بيئته ، الدينية ، فى تعارض منذ البداية بين الثقافة الأسطورية الشفهية والثقافة المدرسية . وهذا التعارض بين ثقافتين من أهم أسباب اللا تصالح الذى مزق نفسية الطفل فيما بعد بما لا يقبله عقله ، لكنه أسس وجدانه . فيصف الراوى ، من خلال نظرة الطفل ، الثقافة الشعبية الدارجة التى تكون نسيج حياة الشعب : عنتر ، بنو هلال ، الخ ، وتصل إلى قمتها وانشراخها معا ، عبر رحلة المولد فالمولد موقع أساسى لكشف الاغتراب كما سبق أن قلنا . فيكتشف الطفل فى بيت الخدمة (فى الفصل الرابع) وحوارى المدينة وسلم البيت العتيق : القذارة ، الفوضى ، الضوضاء ، الأصوات المزعجة ، الروائح النتنة ، الجنس ، الحشيش ، اللاأخلاقية ، أى القيم العكسية ، أو الوجه الاخر ، العالم المضاد لعالم الحضرة الذى كان يمثل السمو ـ الوهم ، رغم السخرية ولغة المفارقة التى كانت تكشف حدوده منذ البداية مرسخة الاغتراب الأساسى للرواية . فالسفر ـ الرحلة فى الحقيقة رحلة مضادة ، رحلة معكوسة من الحضرة إلى الطريق ، من الوهم إلى الواقع ، من الطفولة إلى النضوج .

الصراع : يقوم بناء الرواية ونظام دلالتها على الصراع الذى يدور فى داخل الابن بين المعرفة التى تكشف الوهم والوجدان الذى يصون الحزن ، فتستبدل عناصر التماثل بعناصر التناقض فى تشكيل الوعى . ومع ذلك لا نستطيع أن نتكلم عن استكمال للوعى ، إذ أن الوعى يبقى محكوما بموقع الانطلاق كما يظهر من خلال متابعة تقنيات العمل الفنى الذى يبقى معا وحدات التماثل ووحدات التعارض ، وهذا ما يؤكده الفصلان الأخيران للرواية . ففى « الوداع » و « الطريق » ، بعد الصراع الذى واجه الابن بأبيه فى نهاية الفصل الخامس ، تبدأ النهاية الحقيقية : انكسار الأب ، حزن النهايات وحنين الابن حتى موت الأب والانهيار النهائى لعالمه .

فعبر التطور الروائى نرى الطفل ينمو ويتعلم الحياة ، فى الواقع وفى المجاز ، عبر رحلة عمر حيث تسكن نفسيته التناقضات المختلفة كما رأينا : التناقض بين عالم الأب الروحى وعالم الأم الجسدى ، بين الثقافة الدينية ـ الشعبية والثقافة المدرسية ـ الرسمية ، بين القرية والمدينة ، بين العقل والوجدان . يبدأ الطفل ـ الراوى ـ البطل حياته كجزء من جماعة ، جزء فى علاقته بأبيه العظيم وهو الطفل اللابد إلى جانبه . ويظهر تدريجيا العالم الحقيقى كلما ازدادت المعرفة . يكمن الحزن فى وجدانه حتى يحدث الاصطدام مع الأب فى قمة ادراك الابن يزلف عالم أبيه ــ لكن لا تحدث

مواجهة حقيقية فى هذه اللحظة التى تبدو نهايته ، وتتسلسل الأحداث كالتالى : رفض الابن الفجائى لسلوك الجماعة ← غضب الأب ← دهشة الجماعة ← حزن الابن : « انهمرت دموع عبد العزيز بلا حساب ، مشى يجرجر نفسه مبتعدا » ، (ص١٧٣) . ثم دخل ينام : « تساقطت الكلوبات واحدا وراء الآخر حتى ساد الظلام ، أنفاس الخلق الرتيبة ، دبيب حشرات الليل ... وهو لا ينام كأنما هذه الحشرات تمشى داخل دماغه ، لا نهاية لهذا العذاب ، لا نوم مع الوخزات فى داخله ، جسده مجهد لكن رأسه يقظة بشكل كامل » ، (ص١٧٣) .

ويصور هنا الراوى - بلا مقدمات وبلا تدريج فى التحول - الدخول المفاجىء فى المراهقة وكأن هناك تناقضاً فى العناصر الشكلية بين بطء الحركة الزمانية من أول القصة لهذه النقطة ثم السرعة البالغة للأحداث : سميرة بجانبه فى السرير ، نائمة ، يقبلها ، تصحى ، ينتهى كل شىء ، (ص١٧٤) . نستطيع أن نعتبر أن فى هذه النهاية للفصل الخامس نهاية ما للرواية : بعد قمة الصراع مع الأب ثم الدخول فى المراهقة . مع بداية الفصل السادس - « الوداع » - مع الاقرار التالى : « أصبح الشرود جزءا من طبيعة عبد العزيز ، ينعزل عما حوله ، يغرق فى تصوراته » .. (ص١٧٦) ، ندخل فى سلسلة من الأفعال اليومية التى تروى نهاية حياة الأب والحنين العارم الذى يسود نفسية عبد العزيز . ندخل فى زمن تجاوز زمن الرحلة ، ويقرأ « الوداع » على مستويين : نهاية الرحلة ونهاية عمر الأب أى نهاية الطفولة للابن ..!! مشوا جميعا ، عبد العزيز يعرف ما يهز هذه القلوب من الأعماق فلكم ذاب قلبه من جلال الأصداء فى المساجد الكبيرة ... شىء فى مؤخرة دماغه يبتسم فى حزن ، وداعا لمسرات الطفولة المسرات العميقة » ... (ص١٩١)

يبدأ الفصل السادس بصورة ضعف الأب وحركته نحو النهاية ، فى صورة حزينة لقصة حبه الأول لابنة خالته حبيبة . ويبدو منذ البداية أن الصراع قد انتهى عبر هذا الاقرار للراوى : « الموت هو النتيجة النهائية للصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء ... حقيقة صغيرة وثابتة وأكيدة » ... (ص١٧٦) .

وبالفعل لن نجد أية علامة للصراع فى الفصلين الأخيرين . نتأمل طويلا مع عبد العزيز الطفل ، من خلال حزنه على الوداع ، ضعف الأب الذى سبق موته . نلتقطه من نظرته المتأملة لبيت حبيبة التى جاء يودعها : « الحاج كريم يتأمل ما حوله بامعان شديد ، الكنبات التى بليت اكسيتها ، البساط الباهت ، الآية القرآنية :.. ينظر للأشياء فى الحجرة كأنما يراها للمرة الأخيرة » ، (ص١٧٦) . اما عبد العزيز فيحبه فى هذين الفصلين الأخيرين « كما لم يحبه أبدا » ، (ص١٧٨) .

« فالوداع » أيضا استرجاع الدائرة : الرجوع إلى الحقل ، إلى معاناة الفلاحين التى تبدو أبدية ، ثم الرغبة فى سفر جديد : « منذ فجر غد سيكونون على رؤوس الغيطان ، اقدامهم غارقة فى الطين وأيديهم ملتهبة بواطن اكفها من القبض على الفاس ، والعرق يندى الجبين ، من جديد دوامة الكدح والعناء ، لكن لبضعة أيام آتية ستكون ثمة حكايات وضحكات ، جلسات على أكوام التراب وعلى المصاطب أمام الدور وحديث عما جرى وكان فى أيام المولد ومنذ هذه الجلسات ستولد بذرة الشوق الى سفر جديد ... بذرة تنميها أيام الكد والشقاء تحت وطأة الظهيرة حتى يدور العام وينادى المنادى لمولد السلطان » ، (ص١٨٢ ـ ١٨٣) . فالأشياء لا تتغير وتؤكد عادات الوداع على ذلك : « العادة التى لا يريد أحد أن يخل بناموسها ولو فى تفصيل دقيق » ، (ص١٨٣) .

ويبدو كل شىء كأن نضوج الابن عبر رحلة المولد كان شاقا وباهظ الثمن : « الدم واللحم والعظام وأخلاط العصارات ، كيف تفرز كل هذه الحيرة والألم ، هل نجهل كل شىء أم نعرف كل الأشياء أم أن علينا أن نكدح أيام الحياة كلها كى نعرف أقل القليل » ، (ص١٨٨) . ماذا حدث فى الحقيقة ؟ « ـ سوق قام ثم انفض ... أمال يا عم ... زى الدنيا » ، (ص١٩٥) ؟

يتم نضوج الابن عبر صوت العتاب الداخلى وتأنيب الضمير ـ عندما رفع عبد العزيز يده يأسا لتنوء حالة أبيه فى النهاية وتصور الأب أنه سوف يضر به فذعر ... « ولو عاش عبد العزيز بعد ذلك ألف عام لما غفر لنفسه أن ترك الحاج كريم يتوهم ما توهمه » ، (ص٢١١) .

الفصل الأخير ـ « الطريق » ـ هو أولا قصة موت الأب وانهيار عالم : « وخاض هو الظلام إلى ذلك البيت حيث انهار كل شىء » ، (ص٢٠٥) ـ ويبدو كأن الابن رغم اكتساب المعرفة عبر رواية التعليم ، لا يسعد بذلك ، بل لا يغفر لنفسه ترك أبيه الشيخ ويحمل حزن موته كأنه مسئول عنه : « كان على عبد العزيز أن يعرف حينئذ ، شىء بدأ ولا شىء يستطيع أن يوقفه لكنه لم يدرك ذهب الى الاسكندرية الى كليته يدرس ويناقش ويضحك وينشر أحيانا أشعارا حزينة فى مجلة الحائط ويرسل الخطابات الى أبيه يطلب النقود ... لماذا لم يفهم لماذا لم يبق هنا معهم ... كان ثمة شىء يجب أن يعمل ... صرخة أو كلمة أو دمعة لكن أن يأتيه رجل صغير الحجم طويل الذراعين ويجلس أمامه ساكتا ثم يقول له ـ قوم سافر » ، (ص٢٠٧) .

وعندما تدخل السياسة عالمه ، بعد موت الأب ، فى التسلسل الروائى ، يأتى ذلك ، لا عن طريق الوعى والفعل ، بل عن طريق المذياع والكلام فى المقهى الذى يجر الغضب والموقف ربما والرفض ـ لكن يبقى كل هذا على مستوى يساوى السمر فى الفصل الأول ، مع تغير فى الزمن : زمن التاريخ كما سنرى وزمن نضوج الطفل الذى أصبح رجلا . الشمس أصفرت

للمغيب وقد آن أوان الرواية المسلسلة فى المذياع وربما صاحب المقهى قد فرش دكتيه بالحصير ورش الأرض بالماء ونصب براد الشاى على الوابور وجهز القواخ للجوز ، لابد أن الشوق فى قلوبهم الآن للقيام هناك سيتكدسون فى تلك الغرفة والمذياع هائج بالصراخ وأوراق الكوتشينة تصفق على الطبالى المرصوصة على الأرض والنار تتوهج فى قمم الجوز والحديث الذى لا ينتهى لأنك لا تعرف كيف بدأ ليس حديثا ولكن سوق كلام وزياط وهيصة » ، (ص ٢٢٤) . فى هذا السياق سيأتى الغضب على زيارة « السير » ... الأمريكى . وهى فى الغالب إشارة إلى زيارة « أحد القادة الأمريكين الكبار » ــ ضمير المحطة ياوله خلينا نسمع النشرة ، سد حنك المرة اللى بتغنى دى .

ويمد القهوجى يده إلى الراديو ليدير مفتاحه ولكنه لاينسى أن يرد .

ــ النشرة ... سياسى أوى زى اللى جابك ... ملعون أبوك .

ــ عاوزين نفهم يا بجم ... هتتى طول عمرنا حمير .

وفورا صوت المذيع والضجة كما هى كأنما لا أحد يسمع ولكنك بعد حين تسمع تعليقات من هنا ومن هناك على ما يقول وتعرف أنهم يتابعون .

« وصل السير ...

ــ جاى يعمل إيه ابن الجزمة

ــ أنا لو هناك كنت تفيت فى وشه ورجعته ...

ووجد عبد العزيز نفسه يتكلم ..؟ هادئا ثم منفعلا صارخا » ، (ص ٢٣٤ ــ ٢٣٥) .

وبعد ذلك تأتى الفقرة الأخيرة .. التى أشرنا إليها من قبل كى نبرز حدود بلورة الصراع فى نفسية عبد العزيز كما فى المجرى المنطقى ــ الجمالى للرواية ــ بالنسبة لنا قد انتهت الرواية مع موت الأب وانهيار عالمه وحزن عبد العزيز وتأنيب ضميره : وعبر ضجيج المقهى تبدو معالم العالم الجديد ، عالم السياسة والهموم المدنية وما يسمى بالحداثة . والابن عبد العزيز كالمتفرج : « وجد عبد العزيز نفسه يتكلم » ، لا يندرج فى فعل ولا يندرج أحد ــ وهنا تعطى الرواية صورة تنبؤية مثيرة لبداية عصر الانفتاح مع وصول « السير ... » فى لا مبالاة كل الذين يعرفون ويفهمون جيدا وتبقى معرفتهم محدودة ، محددة فى كلام المقهى . وعبد العزيز كالمتوقف بين قديم يرثى له ويحزن عليه دون امكانية الرجوع اليه وجديد يبقى خارجيا . ومع ذلك ينفعل ويتأثر ويتكلم مع الجميع .

٣ ـ الزمان الخارجى للرواية والرواية فى زمنها

قال « سارتر » فى كتابه عن « ماهية الأدب » أنه ليست هنا تقنيات أدبية بريئة ومحايدة كما تظن المدارس التى ترصد الوسائل الأسلوبية واللغوية للعمل الأدبى ، دون أى ربط مع دلالة العمل ورسالة المنتج له . وعندما حاولنا أن نعيد بناء القصة ونظام دلالتها ، كان هذا بهدف الوصول إلى معرفة أفضل للرواية وفهم المتخيل الروائى والأيديولوجى كما حاولت أن استخرجه من الوسائط اللغوية والشكلية .

فاذا قارنا بين « أيام الانسان السبعة » و « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، التى تربط بينهما علاقة التناحى للروايات التى تدور حول علاقة الانسان بالأرض ، سوف نرى كما أظهر د . عبد المحسن طه بدر فى « الروائى والأرض » أن الرؤية قد تحولت مع تغير الزمن : كتبت « الأرض » فى فترة مزدهرة من الحركة الوطنية المصرية وتمثل الرواية المعركة الموحدة للفلاحين فى وعى جماعى جعلهم يتضامنون للدفاع عن الأرض وعن الوطن . أما « أيام الانسان السبعة » فكتبت فى فترة قلقة ومتوترة من التاريخ القومى ، كتب الروائى ملخصها وهو فى السجن ، ثم كتبها بعد خروجه منه فى أمس وغد هزيمة ١٩٦٧ . صحيح أنها تقدم تعميقا للوعى لا نجده فى رواية الشرقاوى التى تقدم فلاحين « أيديولوجيين » إلى حد كبير ، بينما استطاع عبد الحكيم قاسم أن يقدم أناساً حقيقيين يميزهم كل شىء ، من ثقافتهم الشعبية إلى وجدانهم وروائحهم وأصواتهم وأحلامهم المبتورة وانكسارهم فى الحياة بين الوهم والواقع .

وما حاولنا أن نفعله هو اظهار تغير القيمة عبر التقييم المختلف للغة الروائية التى توصل رسالة الاحباط واليأس ، فى مقابل رسالة تفاؤل وتضامن .

تخلص « الأرض » إلى حد كبير إلى منطق الروايات الكبيرة للواقعية الاشتراكية التى سبقتها : « فونتمارا » لسيلونه ، « عناقيد الغضب » لشتاينبك ، الخ : فهناك تسلسل الأزمة + التجمع + التضامن + الفعل الجماعى + النضال ، الخ . الشخصيات واضحة الملامح والقيم والأسماء ، يتسق فعلها مع وضعها الاجتماعى ، تعين الأشياء والقيم بطريقة واضحة تحكمها رؤية الكاتب تماما ، وربما تكون هذه الرواية ، مع حدودها فى تعميق الوعى وفى الأسلوب المتسق الذى لا يسمح بالفراغات ذات الدلالة ، من أفضل الأعمال التى مثلت الحركة الوطنية فى المجتمع المصرى بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ .

فى « أيام الانسان السبعة » تختلف تماما الجماليات والرؤية . تبقى الشخصيات مسماة ولها

هوية اجتماعية معروفة . لكن مفهوم الحدث الروائي يختلف . ويسيطر اللاحدث على الحدث الروائي ، واللااكتمال في سيرة الشخصيات ، وتسود لغة المفارقة والسخرية ، معمقة الازدواج الموجود بين الظاهر والمختفي ، بين المُقال والصامت ، بين الخيال والواقع . وهنا تبرز حركتان :

١ ـ تعميق لوعي المبدع بتناقضات الواقع واستلابه .

٢ ـ تغير من مجتمع يبدو متسقا (في وعي أيديولوجي الحركة الوطنية) في معالمه الوطنية والطبقية إلى مجتمع عاش فشل ثورة ١٩٥٢ الذي يتمثل في رجوع الأشكال التقليدية في المتخيل وغياب تصور المستقبل في احتماله .

ويفسر هذان السببان حدود بلورة الصراع في رواية « أيام الانسان السبعة » رغم وجود عناصره المختلفة وزمعرفة الكاتب لها . « فأيام الانسان السبعة » تمثل تعميقا لوعي الكتاب المدنيين بهذا العالم الآخر ، عالم الفلاحين ، وبحثا عن أسلوب جديد للكتابة الروائية . **ولعبد الحكيم قاسم شرف هذه المبادرة : واذا كان لم يستطع أن يحل مشكلة الرواية الجديدة العربية التي مازالت تبحث عن نفسها ، فكتابه من اللحظات المهمة التي تمثل القفز والتجديد في الرواية العربية المعاصرة .**

الهوامش :

* **لابد أن أذكر هنا الجهد الرائد الذي قام به د . عبد المحسن طه بدر الذي لولا كتابه « الروائي والأرض »** ، ما كنت قد استطعت الخوض في دراسة روايات الأرض من وجهة نظر مقارنة التقنيات الأدبية والرؤى المختلفة في روايات تتنوع حسب المكان والزمان والجماليات . فليجد هنا شكري وامتناني . كما أشكر **محمود أمين العالم** وماجدة رفاعة وحلمي سالم وأسرة ندوة « **الثقافة الجديدة** » التي دعتني كي ألقي محاضرة عن « **أيام الانسان السبعة** » كانت أول صياغة لدراستي للرواية . وأشكر بشكل خاص كل الذين ناقشوني من حاضري الندوة : د . لطيفة الزيات ، د . سيد البحراوي ، د . غالي شكري ، منى طلبة ، سلمى مبارك ، سهير فهمي ، طارق النعمان ، وغيرهم من الأصدقاء والطلبة والزملاء ، كما أشكر عبد الحكيم قاسم للمعلومات الثمينة التي أضافها ولاهتمامه بعملي هذا .

(١) وأذكر هنا الجهد الذي قامت به ، بعد ملاحظات « ماركس » و« إنجلز » في الأدب والفن وفكر « لينين » حول « تولستوي » « مرآة الثورة الروسية » ، والمقولات النظرية « لألتوسر » وأصدقائه ، ثم العمل الرائد في الأيديولوجية والعمل الأدبي الذي قدمه كثير من النقاد الماركسيين مثل

« بيير ماشرى » ، « تيرى ايجلتون » وغيرهم من الذين أعادوا طرح الموضوع على أساس أكثر تدقيقاً وعمقاً .

(٢) وتندرج هنا أعمال مدرسة فرانكفورت فى الجماليات الماركسية ـ انظر : « **الجماليات الماركسية** » لبولين جونسون .

(٣) انظر « هنرى ميتران » : « الخطاب الروائى » ، **فقد أوضح هذه النقطة انطلاقا من تخصصه فى روايات إميل زولا .**

(٤) يشير عبد الحكيم قاسم نفسه إلى بعض دلالات « السبعة » فى نص روايته ـ الاشارة القرآنية : « يستطيع الله أن يرفع سبع سموات وأن يبسط سبع أراضين » ، (ص٨٨) ، وعدد أيام المولد : « ستكون معه فى بيت واحد لمدة سبعة أيام » ، (ص١٣٨) .

(٥) قد ألتقى هنا مع بعض ملاحظات محمد بدوى التى للأسف لم أقرأ رسالته إلا بعد انتهائى من بحثى . انظر محمد بدوى ، « أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائى فى مصر ١٩٦٥ ـ ١٩٨٥ » ، القاهرة ١٩٨٧ (رسالة غير منشورة) .

(٦) انظر مقدمة غالب هلسا لترجمته « **جماليات المكان** » « لغاستون باشلار » بيروت ١٩٨٤ .

ملف العدد

الشخصية المصرية عند يوسف إدريس

دراسة فى مستويات اللغة

د . حسن البنا

« إن بداية النقد هى القراءة السليمة ، أو بعبارة أخرى الدخول إلى الكتاب قدر المستطاع . وبعد ، إنها لمغامرة يائسة ــ وهذا معترف به ولكن للفشل درجات » لوبوك ، ص ٢٣

« إننى أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب فى صنعة الرواية ، محكوم بالسؤال ، عن وجهة النظر ــ السؤال عن علاقة راوية القصة بها » لوبوك ، ص ٢٢٥(**)

فى ضوء هاتين العبارتين المقتبستين من بيرسى لوبوك أود ــ فى هذه الورقة(***) ــ أن أتحرك بحرية تعيننى على القراءة السليمة من ناحية ، والكشف عن وجهة النظر فى روايتين من روايات يوسف ادريس من ناحية أخرى . والروايتان هما « قصة حب » و « الحرام »[1] إن منهج القراءة الحالية فى الكشف عن وجهة النظر هو التركيز على المستويات اللغوية التى يتبناها يوسف ادريس فى هذين العملين ، وبخاصة فى السرد وليس فى الحوار . « والمتأمل فى الموروث النقدى حول هذه المشكلة يلمس اتجاها سائدا يقوم على اعتبار « العامى » و « الفصيح » **مستويين من مستويات التعبير لا لغتين متمايزتين . وبقدر الشعور بذاتية الفرد والارتقاء بثقافته ، وتهذيب مداركه ، تقل حساسية النظرة للمشكلة** . إذ أن الهوة بينهما تضيق شيئا فشيئا . **واللغة العربية ــ شأنها شأن سائر اللغات ــ كائن حى يتفاعل مع البيئة وتتأثر بالظروف التى تجتازها الأمة**[2] .

و« اذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم وما يقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار ، بوصفها لغة خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها **معضلة التشخيص الأدبي للغة ومعضلة صورة اللغة**[٣] . ويضيف باختين (١٨٩٥ — ١٩٧٥) أنه يتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تطرح بعد بكيفية وافية وجذرية . كذلك ، فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد ندت عن الباحثين .

أما القاصون والروائيون فلم تند عنهم هذه الخصوصية وإن مرت بأطوار كثيرة مختلفة فى الأدب العربى الحديث . وثمة مثال ذو دلالة سوف تتضح فيما بعد ، وهو مأخوذ من عيسى عبيد فى الربع الأول من القرن العشرين . فى قصة « مأساة قروية » من مجموعة « إحسان هانم (١٩٢١) يورد الراوى حديث شيخ أزهرى الى بعض القرويين الذين أصابت دودة القطن زراعتهم ، ويعلق عليه على النحو التالى :

إن الله عز وجل أرسل لنا هذه الدودة عقابا لنا على فساد أخلاقنا » . قال ذلك بلغته الفصحى التى اعتاد التكلم بها مع جماعة من الفلاحين ، كأنه يريد أن يحفظ لنفسه حق الميزة عنهم » . (ص ٢٥)

وهذا المثال يوضح لنا وعى الراوى / المؤلف بالمستويات المختلفة للغة التى يكتب بها حتى عندما تكون جارية على القواعد النحوية نفسها . وليس هذا فحسب ، بل إننا — نحن القراء — فى خبرتنا بفن القص يتحكم فينا المؤلف عادة من خلال مهارته الفنية فى بث وجهة النظر بحيث يشكل مدخلنا الذى نطوره نحو الأحداث المعروضة من جهة وفهمنا لهذه الأحداث من جهة أخرى[٤] . ويوضح روبرت شولز هذه النقطة بأن يقسم وجهة النظر فى فن القص إلى جزئين متصلين — **الأول يتعامل مع طبيعة راوى القصة فى أى قص أمامنا** ، **والآخر يتعامل مع لغته** . إن طبيعة راوى القصة شيء فى حد ذاته ليس بالأمر البسيط . إنها تعنى فيما تعنى أشياء مثل المدى الذى يكون فيه الراوى نفسه شخصية قصصية تؤثر طبيعتها على فهمنا لتقريراته ، والمدى الذى يحدد نظرته إلى الأحداث من حيث الزمان أو المكان أو من حيث قدرته على الاطلاع على عقول الشخصيات المختلفة .

ولكى نستقبل وجهة النظر المطروحة فى النص السابق علينا أن نحاول تمييز نغمة العبارة ، والاستعارة المبثوثة فيها . إننا نقرأ جملة الشيخ الأزهرى بدايةً بوصفها « وجهة نظر » له فى المشكلة . ولكننا عندما نستمر فى قراءة تعليق الراوى على جملة الشيخ نتنبه الى نغمة السخرية التى يمكن قراءة الجملة من خلالها . وفى الوقت نفسه قد ينتابنا الشك فى مدى مصداقية هذا الشيخ عند أولئك الفلاحين بما أن شبهة محاولته تمييزه لنفسه عنهم قائمة . إن استخدام هذه اللغة المفارقة التى قد لا يعقلها معظم الفلاحين يُصَعِّبُ المشكلة أكثر مما يحلها ، وكأننا بواحد من الفلاحين يُسِرُّ إلى آخر بأن هذا الشيخ « لايرحم ولايترك رحمة ربنا تنزل » .

لقد قصدت بإعطاء المثال السابق من عيسى عبيد إلى أن أدل إلى وعى الأدباء أنفسهم ، داخل أعمالهم الإباعية ، بتعدد مستويات اللغة التى يكتبون بها على مستوى السرد بصفة خاصة . لقد ارتبط هذا الوعى بالدعوة إلى أدب مصرى وطنى ، قائم على أساس فهم بعينه للواقعية فى الأدب . وعلى الرغم من أن عيسى عبيد وشحاته عبيد وكتاب المدرسة الحديثة كانوا أصحاب محاولة طموحة ، فقد فشلوا فى حل المشكلة اللغوية فى قصصهم لأنهم ، فى مدخلهم اليها ــ وهو مدخل وقع تحت تأثير الاتجاهات السياسة حينئذ ــ اعتبروا اللغة مجرد وسيلة لتحقيق أهدافهم الأساسية التى تركزت فى الرغبة العميقة فى إنشاء أدب مصرى وطنى . كذلك فإن فهمهم الخاص لمعنى الواقعية (الذى يفصل بين الجانب اللغوى والجانب الفنى فى العمل الأدبى) بوصفها التكنيك الوحيد للتصوير فى هذا الأدب حال دون اكتشاف إمكانات أخرى للغة فى تحقيق غرضهم .

ومهما يكن من أمر ، فإن آل عبيد وكتاب المدرسة الحديثة كانوا ممثلين لمرحلة انتقالية بين رومانسيات المنفلوطى من جهة ، وواقعيات نجيب محفوظ من جهة أخرى(٥) . ولعل إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٩٠ ــ ١٩٤٩) يستحق ــ فى مجال الرواية ــ وقفة خاصة ، ولكننا هنا حريصون على ربط الأفكار المتشابهة معا من أجل توضيح الصورة العامة للمشكلة دون الدخول فى تفصيلات(٦) .

ينظر بعض النقاد إلى يوسف ادريس بوصفه أول فنان يقدم حلا واقعيا لمعضلة القصة القصيرة (والرواية) فى الأربعينات من هذا القرن . لقد تبنى إدريس وجهة نظر الشخصية المصرية وأسلوب تعبيرها . ولقد عبر إدريس ــ فى عدد كبير من المرات ــ على مسألة اللغة رابطا بينها وبين الفن بشكل عام . إنه يرى أن لغة أى أمة مثل فن هذه الأمة ، جزء حيوى منها . اللغة عند إدريس ليست وسيلة فى العمل الفنى ، إنها مثل اللون فى الرسم ، أو درجة الصوت ونغمته فى الموسيقى(٧) .

* * *

يستخدم يوسف ادريس فى سرده الروائى أكثر من مستوى لغوى . وهو فى هذا يبدو ــ بوصفه راويا ــ وكأنه يتخلى عن السرد شبه الموضوعى من أجل أن يتبنى شخصياته الروائية ، إذا صح هذا التعبير . إنه ، فى عبارة أخرى ، يعطيهم الفرصة للحضور فى الموقف من خلال التعبير اللغوى المنتمى الى عالمهم . وعلى كل حال ، فإن على المرء أن يلاحظ أن لغة الراوى ــ فى مثل هذا النوع من الإنشاء ــ تصبح جزءا من معجم لغة شخصياته . وهنا يصبح الكاتب معبرا عن وجهة نظر شخصياته بقدر ما تصبح هذه الشخصيات معبرة عن وجهة نظره . إن المقصود هنا أن الراوى والشخصيات يتحدثون جميعا لغة مشتركة (هجين على حد تعبير باختين) تعبر عن وجهات نظر متميزة . ولكن لنعط مثلا :

يهتم إدريس ، كما قلنا بتصوير الحياة المصرية والشخصية المصرية ، بل إنه يهدف الى صبغ المفاهيم المختلفة لحياة الانسان فى كتاباته بالروح المصرية التى يصدر عنها أساسا . ويبدو إدريس فى هذا الصدد

عاشقا لمصريته ، ولكن بشكل لايجعله — بما هو راوٍ — يغرق فى عشقه أو يكون أول ضحية له . وفى رواية « قصة حب » نجد حمزة ، بطل الرواية الوطنى المثقف يتقابل مع إسماعيل أبو دومة وهو رجل بسيط يسرع الى تقديم العون الى حمزة فى محاولته الاختباء من البوليس الذى يطارده لاشتراكه فى المقاومة الشعبية ضد الانجليز فى منطقة القناة بُعَيْدَ الثورة . يصف إدريس الموقف على النحو التالى :

أ — « وكان حمزة ينظر الى الرجل وترحيبه ووجهه الجاف الأسمر الخشن الذى جمّده البرد ، وذقنه النابتة وشاربه .. وعينه الحولاء التى يخيل للانسان أنها ليست فى محجرها كالعين الأخرى وإنما موضوعة بطريقة ما فوق طرف شاربه **وكأنها الكرة الأرضية التى تدور ويحملها قرن الثور ..**

ب — « كان حمزة ينظر وهو يراقب فم الرجل الواسع يتفتح عن الكلمات المصرية **الحلوة** التى **صنعتها انسانية شعب عريق** .. الكلمات التى قد **لاتصفى على الريع** ، ولكنها **رائعة فى نفسها وكأنها رسل محملة بالدء والسلام** » (ص ٢١٢ — ٢١٣)

فى الجزء الأول من النص السابق قد يفاجىء القارىء بهذا التصوير للشخصية ، بل قد يتابع بعض دارسى ادريس فى القول بأن مثل هذا الوصف القبيح — فى الغالب — يرجع إلى ما يعتقد المؤلف أنه أمانة فى نقل الواقع ، « فهو يقدم الواقع كما هو ، من غير أن يضفى عليه شيئا من عنده »(٨) . إن اغفال الاهتمام بلغة السرد هنا مسئول عن هذا الفهم . إن ما نراه فى هذا النص من صورة غريبة للشخصية تضرب فى عمق الوعى الجمعى لايمكن فهمه بَلْهَ تفسيره إلا فى ضوء الجزء الثانى من النص . فى هذا الجزء الثانى تتضح طريقة يوسف ادريس فى توصيل المداخل غير التقريرية من خلال اللغة ، كما تتضح — بالنظر إلى الجزء الأول — الطريقة التى يمكن أن توصل بها اللغة أغنى أنماط الفهم وأكثرها رهافة من خلال تجميع الصور والأفكار المختلفة(٩) .

فى النص السابق ، تمثل الكلمات المصرية — من وجهة نظر الراوى — قيمة حيوية وبخاصة عندما ينطق بها المصريون الأميون . ولكى يوصل الراوى إلينا هذا المعنى ، يستخدم متوالية لغوية تتآلف فى نسيجها عبارات تنتمى إلى مستويات لغوية مختلفة ؛ فوصف الكلمات بأنها « **حلوة** » و « **لاتصفى على الريع** » و « **رائعة فى نفسها** » — **يكون دائما فى مستوى لغة الكلام عند أهل البلد ، وبخاصة الأميين منهم . والراوى هنا يبرع — من خلال فطنته الأدبية — فى الملاءمة بين أنساق لسانية محكمة بإتقان . إن هذا التهجين بين عبارات من عالم الشخصية ومن عالم الراوى معا ينقل وجهة النظر إلينا بشكل يجعلنا — بوصفنا قراء — ندهش لهذه القدرة على تشخيص المستويات اللغوية المختلفة فى سياق واحد** . وإذا نظرنا إلى التشبيه الأخير للكلمات المصرية « كأنها رسل محملة بالدفء والسلام » وجدنا ، من ناحية ، عبارة مفاجئة فى صياغتها وفى دلالتها . ومن ناحية أخرى ، سوف نجد أنفسنا نتوقف عند الجزء الأول من النص ، بل وربما امتد بنا تأملنا إلى معنى الرواية الكلى .

العبارة الأخيرة تنتمى الى مستوى لغوى فصيح يبدو مثاليا فى استعاريته ، إلا أننا ، بربطنا هذه العبارة بالتشبيه المقابل لها فى الجزء الأول من النص « وكأنها الكرة الأرضية التى تدور ويحملها قرن الثور » ، تطلع أمامنا هذه العلاقة المتشابكة الدلالة بين الانسان (المصرى) الذى كتب عليه أن يحمل العالم (الانجليزى) فوق كتفه عقابا له على تمرده ومقاومته لظلمه واحتلاله لأرضه . إن دفاع الانسان المصرى عن كرامته (المعبر عنها هنا بحمل الكرة الأرضية فوق طرف شاربه) يحمل رسالة أشبه برسالات الرسل المحملين أبدا بالدفء والسلام اللذين يبعثهما كلام كل فريق إلى مخاطبيه . ومن ثم فقد صحَّ أن يجمع الراوى بين كلمات هؤلاء وأولئك ، مفجرا طاقة استعارية فى النص كله (قد تمتد الى الرواية كلها) بصورة تجعلنا نألف بيسر ومتعة هذا التجاور بين الكلمات التى « قد لا تصفى على الريع » و « لكنها رائعة فى نفسها » ، كما نستطيع أن نتخيل هذه العلاقة الاستبدالية بين الجبَّار أطلس (نصف الإله) والرسل المحملة بالدفء والسلام ، مرورا بوجهة النظر التى ترى أن الكلمات المصرية « حلوة » . ولعل الرسم التوضيحى التالى يلخص لنا هذه النظرة :

الجبار (الثور) يحمل الأرض على كاهله

الكلمات المصرية قد لا تصفى على الريع (حلوة) لكنها رائعة فى نفسها

الرسل محملة بالدفء والسلام الى الأرض

* * *

والمثال الثانى من « قصة حب » يجمع بين استخدام إدريس للأزمة التى يعطيها أحيانا لبعض شخصياته بحيث تشكل ملمحا بارزا للشخصية فى حوارها مع الشخصيات الأخرى ــ يجمع بين هذا وبين قدرة باهرة على توظيف مثل هذه اللازمات فى بنية الرواية كلها .

يعطى إدريس حمزة ــ بطل « قصة حب » ــ لازمة بعينها هى « فاهمنى ازاى » . كذلك إسماعيل أبو دومة ــ الشخصية التى قابلناها فى المثال السابق ــ يعطيه لازمة أخرى هى « لا مؤاخذة » . وابتداء يستطيع المرء أن يتخيل أن اعطاء بعض الشخصيات لازمة قد يعمل على الفات القارىء إليهم فى مقابل أولئك الذين لايميزون بلازمة . وهذا صحيح من حيث تكون اللازمة أشبه ببطاقة الهوية (فى مصر تسمى بطاقة تحقيق الشخصية) التى تلخص أهم ملامح الشخصية وتختزلها فى عبارات غاية فى القصر وغاية فى الدلالة فى الوقت نفسه . إننا نجد حمزة قد أعطى لازمة غالبا ما تتفق وشخصية المثقف الذى يشعر دائما بأن لا أحد يفهمه فى هذا العالم ، أو هو قد يتبادر الى ذهنه دائما هذا

الخاطر ، وبخاصة عندما يتعامل مع من هم دونه ثقافة فتصبح مثل هذه اللازمة أمرا مبررا فى التصاقها به والتصاقه بها . كذلك الأمر فيما يتصل باللازمة التى أعطاها الراوى لإسماعيل أبو دومة من حيث يشعر — لكونه أميا — بذلك الحرج الذى يتلبس البسطاء من الناس رقيقى المشاعر ، وبخاصة عندما يواجهون بعض المتعلمين الغرباء عنهم .

وحمزة ، فى حواره مع إسماعيل أبو دومة ، يستخدم اللازمة الخاصة به وهو يسأله عن مكان للاختباء . ويعرض عليه أبو دومه مكانا فى المقابر ، ولكنه يشك فيما إذا كان حمزة سوف يقبل هذه الفكرة . إن حمزة يقبل قائلا :

— « قوى .. قوى .. أرضى قوى .. أنا عايز أى حتة ، **فاهمنى ازاى ؟** »

وهنا يتحير أبو دومة من عبارة حمزة الأخيرة ، ويشعر بشىء من الإهانة لتصور حمزة أنه لايفهمه ، ويرد مستنكرا :

«— **فاهمك ازاى !**» (ص ٢١٨) .

ولكن حمزة يتنبه الى سوء الفهم ، ويسارع إلى الاعتذار إلى أبو دومة ، قائلا :
«— **لا مؤاخذة** ياعم اسماعين .. أنا بقولها كده بس — صحيح ممكن أقعد هناك ... »

من المهم أن نلاحظ أن حمزة هنا قد استعار — ربما لاشعوريا — لازمة أبو دومة (أو لنقل أنه وضع نفسه مكانه) من أجل أن يشرح معنى لازمته . إننا نرى أنه على الرغم من أن الرجلين على وعى بالفروق الثقافية — اللغوية بينهما فإنهما ينجحان فى التغلب على هذه المسافة من خلال الإيمان بقضية مشتركة (مقاومة الانجليز) وتبادل مؤقت للهوية عبر استعارة أحدهما للازمة الآخر .

فى المقابل من شخصية أبو دومة تقف شخصية فوزية — وهى الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية — أمام حمزة فيما يتصل باستخدام اللازمة . فأولا ليس لفوزية لازمة خاصة بها منذ البداية . وثانيا لاتعلق فوزية على استخدام حمزة لجملته فى بداية تعارفهما . وهذا قد يعنى فهما ضمنيا منها — مع استمرار استخدام حمزة لجملته — لدلالتها عنده . وهذا يعنى كذلك حقيقة إنهما شخصيتان متقاربتان ثقافيا ولغويا . ولكن يحدث ، مع نمو العلاقة الشخصية بينهما ، تطور يؤدى الى لحظة مهمة فى حبكة القصة. فى هذه اللحظة كان حمزة يقوم باعطاء فوزية (التى تساعده فى أعمال المقاومة داخل مدينة القاهرة) بعض التعليمات بخصوص نقل بعض الأخبار الى آخرين . يؤكد حمزة على فوزية ألا تنسى هذه التعليمات ، ولكن — لأول مرة — دون أن يستخدم عبارته اللازمة . تجيبه فوزية قائلة بشكل مفاجىء للقارىء ولحمزة :

«ــ ماتخافش .. بس الدنيا نهار وحاسب انت على نفسك ، **فاهمني ازاى ؟** (ص ٢٥٤)

هنا تستعير فوزية لازمة حمزة فى صورة دالة رمزيا على مدى حضوره فى نفسها على المستوى الذهنى والشخصى . ويكاد الراوى يقول لنا إنه نفسه قد فوجىء بالشخصية وقد عبرت عن نفسها على هذا النحو ، وذلك عندما يورد رد فعل (حمزة افتراضا) لنطق فوزية جملة حمزة :

« وخرجت « فاهمنى ازاى » من فمها **حلوة** لذيذة كمذاق الآيس كريم فى قيظ يونية » .

وهذا التعليق أوْ رد الفعل يذكرنا بالمثال الأول الذى تكلمنا عليه فى الصفحات السابقة . إن الروائى هنا ــ كما يقول باختين ــ « لا يرمى مطلقا الى استنساخ لسانى (لهجوى) دقيق وتام ، لتجريبية اللغات الأجنبية (هنا اللغات العاميّة) التى يدخلها فى روايته . إنه لايتوخى سوى التمكن الأدبى من تشخيص تلك اللغات »(١٠) .

إن الوصف الذى يورده الراوى بعد سطرين من العبارة السابقة من الرواية يؤكد تمكن ادريس من هذا التشخيص ؛ قال (وهذه عبارة تأتى فى نهاية فصل) :

« وكان قد ذهب مابينهما من غربة وحلت الألفة والتعود ، وأصبحت (فوزية) فى نظره **عادة حيوية متجددة** لايستطيع عنها استغناء أو **فراقا** » . (ص ٢٥٥)

لقد أصبحت فوزية جزءا مكملا لحمزة على مستوى لغوى ؛ إذ نطقت شفتاها بلازمته حين أسقطها هو ، وعلى مستوى نفسى حين عبر الراوى عن كون فوزية أصبحت « عادة حيوية متجددة لايستطيع (حمزة) عنها استغناء أو فراقا » . والراوى هنا يعنى أنه يصنع عالما من لغة وفنا من بشر ، وهو يوصل إلينا وجهة النظر على مستوى النغمة ومستوى الاستعارة ليس من خلال صورة الانسان ، بل من خلال صورة لغته ، « ولكن لكى تصير اللغة صورة للفن الأدبى ، يتحتم أن تصبح كلاما على الشفاه التى تتحدث ، وأن تتحد بصورة الإنسان الذى يتكلم »(١١) . ولعل المثالين اللذين ناقشناهما من رواية « قصة حب » قد ساعدا على جلاء هذه الحقيقة عند يوسف ادريس .

* * *

أود أن أعود إلى المثل الذى اقتبسته من عيسى عبيد مرة أخرى . لقد حدث تناص ذو دلالة بين نص عبيد ونص لإدريس فى « قصة حب » . يحكى حمزة فى « قصة حب » عن أستاذ جامعى يخطب فى الطلاب على اثر مظاهرة دامية ضد الانجليز فى الاسكندرية ، يقول :

«.. كان لابس بدلة نظيفة قوى وقميصه بيلمع ووشه محلوق ناعم وعمَّال يتكلم بصوت واطى وبرزانة مصطنعة عن أن القوة مش ممكن تخرج الانجليزى .. **وأننا لو حسنًا أخلاقنا ومعنوياتنا وروحانياتنا فلن يستطيع الانجليز البقاء فى بلادنا .**

« فقمت واقف وقلت : ده كلام فارغ ...» (ص ١٢٨)

إن وصف الأستاذ الجامعى فى هذا النص لادريس يذكر بوصف عبيد للشيخ الأزهرى ، من حيث يبدو كلام كل من الأستاذ والشيخ فارغا للمخاطبين به . ولنلاحظ أن العبارتين تكاد ان تنطلقان ــ نصيا وفحوى ــ من وجهة نظر مفارقة للموقف الذى تتعامل معه من جهة ، وللشخصية المستقبلة لهذه النظرة من جهة أخرى . إن انسانية الشعب العريق ــ على حد تعبير إدريس ــ ترفض تلقائيا الاستجابة إلى بلاغة السلطة أيا كان نوعها ؛ فهى لن تقضى على دورة القطن ، كما أنها لن تخرج الانجليز كذلك . إنها فقط تحافظ على بقائها .

يؤكد ميخائيل باختين فى فصله الشيق المشار إليه فى هذه الورقة على أن « الموضوع الرئيسى الذى « يخصص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، **هو الإنسان الذى يتكلم ، وكلامه** »[١٢] . ويخبرنا باختين أننا لكى ندرك فحوى هذا التأكيد بطريقة صحيحة ، لابد لنا من أن نتمعن فى فهم ثلاث حقائق : أولها ؛ إن الانسان الذى يتكلم ، فى الرواية ، وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظى وأدبى .. وهما موضوع خاص ؛ .. ذلك أن خطاب المتكلم فى الرواية يستلزم طرائق شكلية جدًّ خاصة فى الملفوظ ، وفى التشخيص اللفظى . وثانيها ؛ إن المتكلم فى الرواية أساسا هو **فرد اجتماعى** ، ملموس ومحدد تاريخيا ؛ وخطابه لغة اجتماعية ... ذلك أن كلام الشخص الخاص ينزع دوما نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معينين : إنه لغات افتراضية (بالقوة) . من ثَمَّ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومدخلا للتعدد اللسانى . وأخيرا ؛ فالمتكلم فى الرواية منتج دائما أيديولوجيا ، وأقواله عينة أيديولوجية . واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم ، تنزع إلى دلالة اجتماعية . ولما كان الخطاب نصا أيديولوجيا ــ على وجه التدقيق ــ فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية ، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة . وبالإضافة الى ذلك ، وبفضل التشخيص الحواى لخطاب له قيمة أيديولوجية (غالبا مايكون راهنا وفعَّالا) ، فإن الرواية ، أكثر من أى جنس لفظى آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظى الشكلانى المحض[١٣] .

إن الوعى بالحقائق التى يطرحها علينا باختين فى كلامه السابق يشجعنا على الدخول إلى عالم يوسف إدريس فى رواية « الحرام » التى تعد مثلا مغريا بالتأمل والتحليل . ولعله يحسن بنا أن نعطى فى البداية الخطوط العريضة لحبكة « الحرام » لكى نسهل قراءة الأمثلة التى سوف نتناولها بالتحليل .

تبدأ القصة بالعثور على طفل وليد مخنوق على حافة ترعة فى إحدى قرى شمال مصر ، فى أثناء موسم مقاومة دودة القطن . يثير اكتشاف هذا الطفل فى القرية مايثيره إلقاء حجر فى ماء راكد . ويبدأ البحث عن فاعل الجريمة على يد فكرى أفندى المأمور . تنتشر الشائعا فى تفسير سر الطفل المخنوق ، ويتطوع كل واحد فى القرية بخلق قصة تفسر السر وتشير الى أم خاطئة قتلت طفلها لتتخلص من عارها . تنحصر الاتهامات بعد قليل فى مجموعة عمال الغرابوه ، وهم من عمال التراحيل الموسميين الذين يرحلون من قراهم إلى أخرى للعم . وعلى الرغم من أن البوليس يقيد الحادثة ضد مجهول فبعد أيام تقع امرأة منن الغرابوة صريعة حمى النفاس ، وينكشف السر من خلال هلوستها . إنها الأم التى قتلت طفلها دون قصد برغم أنها حملت به سفاحا رغما عنها عندما هاجمها أحد المزارعين فى قريتها وهى تأخذ من أرضه بعض جدور البطاطا التى اشتهاها زوجها المريض المقعد . تصبح عزيزة المريضة محل اهتمام القرية كلها بقسميها : المزارعين والفلاحين من ناحية ، وعمال التراحيل من أهل قريتها من ناحية أخرى . وتتحول مشاعر العداء والتحفظ عند الأولين نحو الآخرين إلى مشاعر عطف وشفقة سرعان ماتتطور إلى فهم وتواد . يحاول الجميع مساعدة المسكينة عزيزة ولكنها لاتشفى وتموت فى البقعة نفسها التى قتلت فيها طفلها .

لنر الآن كيف وصّل إلينا إدريس رد فعل عبد المطلب الخفير الذى كان أول من اكتشف وجود الطفل المخنوق على حافة الترعة . بعد أن يدق قلب عبد المطلب دقة واحدة كالطلقة على حد تعبير الراوى ، وبعد أن تدور فى نفسه خواطر لا معقولة يبدأ فى أن يثوب إلى عقله :

أ ــ « ومع **زهزهة الدنيا** كان عقل عبد المطلب **هو الا**
خر قد بدأت تعود إليه رباطة جأشه وبدأ
يتفتح ، وكانت فكرة ماقد واتته بعد أن فشل فى تخليص نفسه من المسئولية :

ب ــ « لم لا يلقى باللفافة فى الترعة **ولا من شاف ولا من درى** ؟ وتردد برهة بعد آه ، ولاه ، ثم لم يلبث أن تقدم من اللفاة باحتراس زائد .

« فى تلك اللحظة فوجىء **بصوت خشن كفرع السنط** يقول :
ــ اصباح الخير ياعبده » . (ص٨)

فى الفقرة الأولى من النص السابق يتم توصيل وجهة نظر الراوى إزاء الشخصية من خلال عبارات مكتوبة فى مستوى لغوى عال فى فصاحته ، وشبه محايد وتقريرى كذلك : « فشل فى تخليص نفسه من المسئولية » ، « قدرة ما واتته » و « رباطة جأشه » . ومع ذلك فإن العبارة نفسها تحتوى على عبارات تقترب من عالم الشخصية : « زهزهة الدنيا » و « هو الآخر » . ومهما يكن من أمر ، فإن جهة النظر هنا ماتزال معطاة من خارج الشخصية بشكل أساسى . وفى الواقع ، فإن الكاتب / الراوى مهّد

لهذه النظرة التى تدمج العام بالخاص ، فى الصفحة السابقة مباشرة عندما قال :

جـ ــ «...، ومع أن البقعة التى وجد فيها الرضيع ليست من اختصاصه (أى عبد المطلب) إذ هى من اختصاص خفير الجرن ، إلا أن بعض الناس لايكادون يجدون ثمة خطأ حتى يلصقوه بأنفسهم ويحس الواحد منهم أنه هو المسئول عنه ، ويبدأ يدافع عن نفسه يتهرب من المسئولية .

د ــ « وهكذا ظل عبد المطلب واقفا أمام اللقيط يدير فى رأسه خطط الدفاع عن نفسه أمام الناس وأمام مأمور التفتيش وــ لاقدر الله ــ أمام النيابة والمحاكم ...»(ص ٧)

فالفقرة الأولى من النص السابق تناظر ، فى موضوعيتها ، الفقرة الأولى فى الصفحة السابقة ، بل انها تخلو من عبارة مثل « ويحس الواحد منهم » تقربنا من عالم الشخصية ، وتربط بين عمومية الموقف الإنسانى من ناحية ، وخصوصيته من ناحية أخرى . إن إدريس شغوف دائما بالتمهيد إلى الدخول إلى قلب الشخصية الروائية وعقلها من خلال ذلك التأطير الإنسانى ــ الفنى الذى غالبا مايمثل وجهة نظر الراوى التى يجذب بها القارىء إلى الموقف . فى هذه اللحظة نجد أنفسنا ــ نحن القراء ــ فى مواجهة الشخصية وهى تعبر لنا عن وجهة نظرها فى حين يقف الراوى على مسافة غير بعيدة منا . تطلع الشخصية فى الفقرة (د) من خلال عبارة « ولا قدر الله » . إنها أشبه بتنفس مشترك ــ إذا صح التعبير ــ بين الراوى والشخصية ؛ بمعنى أنها قدر ما تحمل من إشفاق الراوى على الشخصية تحمل إشفاقا من الشخصية على نفسها . أما فى الفقرة (ب) فإن الشخصية ينطق لسان حالها بعبارة خاصة بها « ولا من شاف ولا من درِى » ، وتتردد خلجات نفسها « بعد آه ، ولاه » حتى يقرع سمعها « صوت خشن كفرع السنط » . هنا تطرح وجهة نظر الشخصية من خلال مفردات جد مخصوصة بها على مستوى لغوى واستعارى ، فى « هجنة » أدبية مؤسلبة كلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكّر فيها منذ البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جذريا عن مزج اللغات الذى نجده عند كتاب النثر المبتذلين ، ولذلك المزج السطحى ، العفوى ، بدون نسق ، الذى غالبا مايقترب من الجهل[١٤] .

* * *

على الرغم من قدرة يوسف ادريس العالية فى التعبير عن وجهة النظر من خلال تعبيرات مصرية مجدولة فى السرد على نحو مارأينا ، فإن المتكلم فى الرواية عنده قد يقع فى شىء من التحيز ضد الشخصية وهو يستخدم بعض هذه التعبيرات . ومثل هذه الحالة ليست نادرة ، وهى كذلك لاتمثل ظاهرة ، ولكنها عند كاتب مثل إدريس جديرة بالتأمل على كل حال . يصف الراوى فى « الحرام » محاولات عزيزة للتخلص من الجنين الذى فوجئت بوجوده فى أحشائها :

أ ــ « كان لابد إذن من التخلص من هذا الشر المستطير الذى يرقد فى مكان ما من بطنها ، ويكبر كل يوم ويملؤها ولن يهدأ حتى يخمد أنفاسها . زجربت عزيزة كل شىء .. أعواد الملوخية ، والقفز من السطح بجرته . ولكنه كان ابن حرام فعلا فلم يزحزحه كل هذا ولم يسقطه ،

ب ــ « بل مضى يكبر كل يوم ، **بل بدأ يلعب** ، ولايحول بينه وبين أن يفضحها على الملأ إلا هذا الحزام القوى السميك الذى تتحزم به فى غل وجبروت ، **وكأنها تريد أن تخنقه فى بطنها وتقتله قبل أن يقتلها** » (ص ٩٩) .

من الواضح أن عبارة « ولكنه كان ابن حرام فعلا » فى الفقرة الأولى تفجر فى النص إشكالية من ناحية وجهة النظر ، فالراوى يبدو متعاطفا مع الشخصية (عزيزة) على حساب الجنين ، وثمة احتمال أن يتبنى القارىء هذا التعاطف فيصبح بدوره متحيزا ضد الطفل المجنى عليه على كل حال . إن شيوع عبارة « ابن الحرام » بين الراوى والقارىء وإلى حد ما الشخصية يساعد على هذا الفهم . بل إنه حتى على الوجه الآخر للعبارة (وهنا يشترك الراوى والقارىء فقط) فإن إبراز الراوى لإعجابه بالجنين وقدرته على المقاومة يعد من قبيل التحيز ضد عزيزة فى محاولاتها المستميتة للتخلص منه . والحس الساخر فى النص يعود ليظهر فى عبارة « بل بدأ يلعب » فى الفقرة الثانية . ومهما يكن من أمر ، فإن إدريس سرعان مايخفف من حدة هذه السخرية فى نهاية النص من خلال العبارة الفصيحة شبه الموضوعية « وكأنها تريد أن تخنقه فى بطنها وتقتله قبل أن يقتلها » . هنا يحدث توازن فى وجهة النظر بين الإعجاب أو التحيز ضد الجنين من جهة ، والتعاطف مع عزيزة من جهة أخرى بحيث نستطيع أن نرى الموقف فى كليته ، من وجهة نظر اللغة والوعى اللسانى المستثمَرَيْن فيها ، هجينا قصديا ، وواعيا ، ومنظما أدبيا ، وليس على الاطلاق مزيجا معتما وآليا من اللغات (وبدقة أكثر ، من عناصر اللغات[١٥] .

* * *

اتصالا بالمثال السابق كنت أود أن أعرض لاستخدام ادريس بعض العبارات المستخدمة فى لغة الكلام عند الشخصية استخداما ايقاعيا على طول فصل كامل تقريب من رواية الحرام ، ولكنى أكتفى بالإشارة إلى هذه النقطة كى أركز على مثال آخر أكثر شمولا فيما يتصل بموضوع الرواية . ترد فى الفصل الذى يعرض فيه الراوى مسيحة أفندى كاتب التفتيش عبارة « لعب الفأر فى عبه » . تصور هذه العبارة الحالة الذهنية التى كان عليها مسيحة أفندى عندما سمع بقصة اكتشاف الطفل المخنوق . وتظهر هذه الجملة من داخل وصف مطول لرد الفعل عند الشخصية الذى يتلخص فى شكه فى ابنته ليندا أن تكون هى أم الطفل . لكن العبارة تلك تصبح مثل لازمة ايقاعية للفصل كله ، وتستدعى تاريخ الشخصية ، وتطور لدى القارىء ــ بتكرارها أربع مرات بصيغ نحوية مختلفة ــ شعورا بالسخرية نحو الشخصية . ومع ذلك فإن الراوى لايبدو متحيزا فى وجهة النظر لأنه ينجح فى نقل هذا الشعور من

خلال عبارة منتمية إلى عالم الشخصية نفسها بلا شك ، فيشرك القارىء معه ويضمنه إلى جانبه . إن القارىء يفقد التعاطف مع الشخصية وإن كان لايلومها على شكوكها بعد أن ألم بتاريخها الشخصى . وتكنيك الراوى هنا هو الذى جعلنا نستمتع بقراءة الفصل كله ، متبنين وجهة نظره دون أدنى شك فى معقوليتها وواقعيتها .

★ ★ ★

فى رواية « الحرام » يعطى إدريس دورا مهما وأساسيا للأطفال . إن الأطفال يظهرون فى مرحلة حرجة فى الرواية ، وذلك عندما يكتشف آباؤهم الطفل « الحرام » ، وأن امرأة من الغرابوة هى التى ارتكبت الجريمة . ويعطى الراوى رد فعل الآباء متبوعا برد فعل الأطفال . يقابل كل رد فعل من هذين الآخر ، ويقف هذه المقابلة طرفا فى مقابلة أخرى طرفاها : قيام الرواية كلها على حادثة اكتشاف طفل حرام مخنوق من جهة ، واعطاء الأطفال دورا مهما فى الرواية من جهة أخرى . ويمكن توضيح هذا من خلال الشكل التالى :

رد فعل الآباء	رد فعل الأطفال
طفل حرام	دور الأطفال
(عنصر سلبى)	(عنصر ايجابى)

ومن المهم أن نلاحظ أن الراوى يعطى رد فعل الفلاحين والمزارعين (الآباء) فى سرد شبه موضوعى ، محاولا أن يصور وجهة نظرهم فى الغرابوة على النحو التالى :

أ ــ « كأن الترحيلة فى نظرهم حثالة آدمية تهبط على تفتيشهم مرة أو مرتين فى العام كالوباء الذى لامفر منه » (ص ١١٠)

ب ــ « فما بالك حين يكتشفون أن تلك الحثالة قد صدر عنها شىء حرام كهذا الذى حدث منذ أيام وأنها حاولت إخفاءه وإلصاقه بأهل العزبة ؟» (ص ١١٠)

جـ ــ « الترحيلة أنفسهم كانوا يكادون يصبحون شيئا حراما ، وكأن الناس جميعا مخلوقات حلال وهم وحدهم مخلوقات حرام ، أية بشاعة يصبح عليها الحرام إذا ارتكب حراما ؟!» (ص ١١٠)

د ــ « نساء الفلاحين هن الأخريات كان لهن آراء مثل أزواجهن وآبائهن . بل أغرب من هذا كن أكثر حماسا وأكثر تحاملا ، وكأنهن يستكثرن على الترحيلة أن تحمل افخاذهن مثلما يحملن ، وأن تلد مثلما يلدن ، حتى لو كان حملها وولادتها حراما فى حرام » (ص ١١٠ ــ ١١١) .

وفى كل هذه النصوص التى تشكل فقرتين متتاليتين يحتفظ السرد ــ برغم وجود عبارات تنتمى لعالم الشخصيات من مثل « كالوباء » و « حراما فى حرام » ــ يحتفظ بكونه شبه موضوعى . يظهر

ذلك فى استخدام أداة التشبيه « كأن » فى النصوص (أ ، جـ ، د) ، وعبارة « فما بالك » فى (ب) ، مخاطبة للقارىء ، بالإضافة الى استخدام ضمير الغائب فى الإشارة الى الغرابوة . وتنضم جملة « بل أغرب من هذا » فى النص الأخير الى جملة « فما بالك » فى (ب) لتجعل وجهة النظر آتية من الخارج وجامعة بين الراوى والقارىء فى موضوعية تكاد تنافس وجهة نظر الفلاحين ونسائهم فى الترحيلة من حيث الدهشة المبطنة لنظرة كل فريق . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا التكنيك يساعد القارىء على أن يلم بالموقف ، ويجعله مستوعبا لهذا الشعور العدائى الذى يكنه الفلاحون والمزارعون للغرابوة والذى أجمله الراوى فى بداية الفقرة قبل النص (أ) حين قال :

« الفلاحون الكبار والمزارعون لم يفعل الخبر أكثر من أن هيَّجَ كامن تقززهم من الغرابوة واشمئزازهم منهم ، فأصبح الحديث عنهم يسبقه أو يتبعه سيل من الشتائم والبصقات » . (ص ١١٠) .

ثمة مفارقة بين هذا الشعور والمبررات التى تتبعه . وثمة مبالغة فى الاثنين كذلك . ولكنهما يوصِّلان الينا فى منطق معقول فى حد ذاته ، تظهر نتائجه فى مبالغة الفلاحين فى التعبير عن سعادتهم إثر انكشاف الحقيقة ، وبَعْدَ ما دارت بهم الشكوك فى كل مدار حتى كادت تقنعهم بأنهم هم الفاعلون للجريمة . ولكن هل جعلتهم هذه التجربة المريرة يضعون أنفسهم فى مكان الغرابوة ، ويتحققون من احتمال ارتكاب أحدهم لتلك الجريمة ؟ لم يكن لهم ليفعلون هذا إلا بعد أن تحدث حقا بعض الأشياء المعيبة بينهم من مثل هروب لندا ابنة مسيحة أفندى مع أحمد سلطان ، وهروب صفوت ابن فكرى أفندى إلى المدينة . هذا على مستوى الحدث ، أما على مستوى التكنيك فإن تصوير رد فعل الأطفال فى مقابل رد فعل الآباء هو الذى ساعد على هذا التحول فى وجهة النظر عند الآباء . ولنلاحظ أن الحديثين المشار إليهما يتعلقان كذلك بأبناء الفلاحين وموظفى القرية . ولعل حادثتا الهروب هاتين تكشفان عن الجانب السلبى فى تربية الآباء لأبنائهم . أما الأطفال الذين سوف نعرض لهم الآن فلم يقعوا بعد تحت تأثير هذا الجانب عند آبائهم .

على الرغم من أن الراوى يقتبس بعض العبارات التى أتت على لسان أهل العزبة ، والتى تكشف عن شعورهم بالارتياح لانحصار الجريمة فى الآخرين وانحسارها عنم ، وعلى الرغم من تصويره لمظاهر هذا الشعور بين الفلاحين ، فإنه لايكاد يفعل الشيء نفسه فيما يتصل بالأطفال خلال الرواية كلها . إنه يصورهم فى رد فعلهم على النحو التالى :

أ ـــ « أولاد الفلاحين وصبيانهم **فقط** هم الذين **دونا عن قاطنى التفتيش** كان لهم رأى آخر فى المساء . فى النهار **فعلوا مثل كل الناس** ، وكلما صادفوا امرأة من نساء الترحيلة كانوا يأخذون فى زفها والتطبيل على صفيحة قديمة وراءها . أما حين جاء الليل فقد أصبح لهم رأى آخر ..

ب ــ « وأولاد العزبة **ككل الأولاد** يحبون الليل واللعب فيه . الليل حين يتشبع الفضاء المحيط بالعزبة بضوء القمر ، ووسوسة الليل ، ونقيق الضفادع ، والرائحة التى يضفيها الظلام على الأرض .. حتى الزرع الأخضر تصبح له فى الليل رائحة ، وكأنه يدخر أزكى روائحه لليل . ينسى الأولاد حينئذ أحقاد النهار وخلافاته ومشاحناته ، ينسون حتى آباءهم وزجرهم ، وينسون اليوم الشاق الآتى ، وكأنهم لايعودون يذكرون إلا أنهم **أبناء لحظتهم ، أبناء الليل والأرض ، وأخوة الضفادع والنجوم ، وأحباء ذلك القمر الحنون النظيف** ويلعبون . يلعبون الاستغماية ، وضربوناموناما عمونا ، وعسكر وحرامية ، والحجر دقدق ، و.سرح . يبدءون اللعبة وفى دورين يكونون قد زهدوا فيها ، فينتقلون بخفة وبساطة إلى غيرها وغيرها ، ضاحكين صاخبين لايعكر صفوهم معكر » (ص ١١٣ ــ ١١٤) .

لنلاحظ أولا أن ادريس يستخدم تكنيكه الأثير حين يضع الأطفال فى النصين السابقين أولا فى دائرة التعميم « فعلوا مثل كل الناس » ، « ككل الأولاد » ، ثم يضعهم فى دائرة خاصة بهم ثانيا « فقط » ، « دونا عن قاطنى التفتيش كان لهم رأى آخر فى المساء » . إن هنا لايحاول أن يستخدم بشكل مباشر لغة الأطفال ، مثلما فعل مع الكبار ، بل يركز على الجانب الاستعمارى : تخصيصهم بالليل فى مقابل تخصيص آبائهم بالنهار ، وتوحيدهم مع الطبيعة من ليل ونجوم وقمر وضفادع وأرض .

وتخصيص الأولاد فى النص الأول يؤدى الى تعميمهم فى النص الثانى وهذا يؤدى لبروز عالمهم فى مقابل عالم الكبار ، بل ويمهد للدور الذى سيقومون به فى إظهار تعقد عالم الكبار ، عالم النهار المشحون بالأحقاد والخلافات . كذلك يمهد لاقترابهم من أطفال الغرابوة فى الوقت الذى يلتزم فيه آباؤهم بموقف مضاد من آباء الأطفال الآخرين .

يتحقق أطفال الفلاحين ؛ إذ يشاهدون أطفال الغرابوة يلعبون ويغنون ــ يتحققون من أن هؤلاء الأطفال يلعبون ألعابا خاصة بهم لايعرفونها هم (أطفال الغرابوة متميزون) فلماذا يغض آباؤهم من شأن هؤلاء الأطفال وشأن آبائهم ! لايحتاج تحقيق رغبة أطفال القرية فى اللعب مع الأطفال الآخرين الى كلمات كثيرة . فقط يعطى الراوى هذه العبارة شبه الشفرية بين المجموعتين : « تلعبوا معانا ؟ نلعب معاكم » (ص ١١٧) .

ولكن قبل أن تتحد المجموعتان فى واحدة يطاردهم عبد المطلب الخفير (وهو الذى اكتشف جريمة الصباح ويرمز الى نظام القرية ويحرسه) . يقرر الأطفال أن يذهبوا الى مكان آخر بعيدا عن القرية ، وبعيدا عن منطقة الغرابوة . يذهبون إلى مكان محايد ، خال من القوانين والحراس ، بل ومن أى من المجموعتين الكبار ــ الآباء .

يسعد الأطفال معا إلى حد أنهم لم يكونوا يريدون أن يعودوا الى بيوتهم . لقد تعلموا ألعابا

جديدة من الآخرين ، وأصبحوا أكثر قربا من بعضهم البعض . صارت لهم هوية جديدة ، أو على الأقل هوية أفضل ، ولن يدعوا آباءهم يسلبونهم إياها . يعبر الراوى عن تصميم الأطفال هذا فى نهاية الفصل ، مستخدما عبارات مشتقة من لغة عالم الأطفال . ولكن لنضع وجهة نظر الآباء كما يوصلها الراوى وكأنها الحائط يقف فاصلا بين العالمين :

أ ــ «... ذلك أن من الأمور المتعارف عليها بين الفلاحين أهل العزبة أن من المستحيل على أولادهم أن يلعبوا مع أولاد الترحيلة أو حتى يقتربوا منهم ، **وكأنهم سيصابون بالجذام** لو فعلوا هذا . (١١٤) .

ب ــ « ولم يكن أحد يسأل عن سر ذلك التحريم أو يحاول مناقشته ، وهل يستطيع أحد أن يناقش أباه حين يقول له هذا عيب أو هذا حرام . حين تذكر كلمات كهذه فعلى الولد أن يطيع وليس عليه أن يقول ثلث الثلاثة كام » (١١٤) .

من الواضح أن إدريس يحاول أن يحتفظ بسرد شبه موضوعى ذى مستوى لغوى شبه محايد ، مثيرا فى الوقت نفسه نغمة من الشك والسخرية فى وجهة نظر الكبار ، وعدم مصداقيتها عند الأطفال بله عند آبائهم أنفسهم . وعلى الرغم من أن وجهة الآباء سوف يحدث لها تحول أساسى ــ بتقليد أطفالهم فى الاقتراب من الغرابوة والحوار معهم ــ فإن التحفظ المؤكد عليه فى النص الأول سوف يستمر معهم عندما يواجهم أطفالهم بموقفهم المبادر . وسوف نرى كيف نقل لنا الراوى لنا هذا التحفظ الأبوى . ولكن لنرَ أولا موقف الأطفال بعد أن لعبوا مع أطفال الغرابوة :

أ ــ « عاد الأولاد يتسللون الى مضاجعهم **من سكات** ، **وفى عزمهم الأكيد** أن يذهبوا كل ليلة ويلعبوا مع أولاد الغرابوة ، **وفى عزمهم الأكيد** أيضا أن يخفوا هذا عن آبائهم **حتى لو فتن عليهم** عبد المطلب الخفير » (١١٨) .

يستخدم الراوى عبارتى « من سكات » و« حتى لو فتن عليهم » ليصور وعى الأطفال بهويتهم الجديدة التى اكتسبوها باختلاطهم بالأطفال الآخرين ، هوية تفصلهم بالضرورة عن عالم آبائهم . ولن يستطيع عبد المطلب الخفير ، حارس هذا العالم ، أن يحول بينهم وبين الاحتفاظ بهذه الهوية . إن هذا التحدى للنظام مصور بنجاح ومهارة من خلال هذين التعبيرين (العاميين) داخل سرد فصيح زاد من فصاحته استخدام عبارة « وفى عزمهم الأكيد » مرتين . إن هذا التكرار لهذه العبارة (الفصيحة) يعمل على إظهار وجهة نظر الأطفال من ناحيتين : الأولى ؛ التعبيران المنتميان إلى عالم الأطفال ، والأخرى ؛ التعبيرات المنتمية الى عالم الراوى .

فماذا يمكن أن يصل القارىء ، أو كيف يمكن أن تصل وجهة النظر الينا فى هذه العبارة ؟ إن لدينا هنا مثل ممتاز لأحد أبعاد اللغة التى تتوجه إلينا فى المقام الأول ونحن نواجه لغة السرد . هذا البعد

يتعلق بنغمة الصوت أو طبقته أى طريقة توصيل الراوى المداخل غير التقريرية من خلال اللغة حيث تجد البديهة أو الفطنة الفنية للكاتب مجالا للنشاط . فإذا كان الراوى فى النص السابق قد كرر ــ بوصفه شخصية فى الرواية ــ عبارة تنتمى إلى عالمه فإننا ــ بوصفنا قراء ــ نستطيع أن نسمع صدى عبارتى « من سكات » و « حتى لو فتن عليهم » يتردد فى جنبات النص كله ، دون حاجة الى تكرارهما بشكل مادى . « وكلما قرأنا كاتبا بعينه استطعنا أن نمسك بنغمته ــ أن نفهم الظلال العاطفية التى تلون معانى كلماته » ــ على حد تعبير شولز[١٦] .

ب ــ « وهكذا أيضا راح أولاد العزبة يلعبون مع أولاد الترحيلة **عينى عينك** أمام الآباء الذين كانوا لايمنعونهم من اللعب معهم ، ولكنهم فقط يوصونهم ألا يدعوا أولاد الترحيلة يتنفسون فى وجوههم ، إذ من الجائز أن يكون فى أنفاسهم « **مكروب** » . (ص ١٣٧) .

يرد النص السابق فى الفصل الأخير من الرواية . فى هذا الفصل يشير الراوى الى تغير فى موقف الآباء مشابه لموقف أطفالهم تجاه الغرابوة . لقد بدأ آباؤهم يلتفون حول مكان المرأة المسكينة عزيزة ، مكتشفين ــ مثلما فعل أطفالهم من قبل ــ أن عمال الغرابوة لهم قرى مثلما لهم ، وأنهم يعرفون الزرع والحصد تماما كما يعرفون هم . وهم كذلك عندهم بيوت وأقارب ، بل ويختلفون فى الرأى أحيانا مثلهم ، ويشكون من الريس والمديرين .

ومهما يكن فى الأمر من شىء ، فإن إدريس على وعى تام بالاختلاف بين موقف الأطفال وموقف الآباء تجاه الغرابوة حتى بعد أن تعدل موقف الأخيرين من هؤلاء . وهذا الفرق بين الموقفين معبر عنه فى النص السابق بالنغمة نفسها المشار إليها فى النص (أ) . هنا يحقق الأطفال هويتهم كامل حتى أمام آبائهم الذين يسلمون لهم ، محتفظين ــ فى الوقت نفسه ــ بشىء من طبيعة الكبار فى سوء الظن .

إن الاختلاف بين الطبيعتين يحدد بشكل حاسم دون أن يحال بين التشابك بينهما فى مجال مشترك . الطبيعة الأولى تنتمى إلى عالم الطبيعة الأكبر (الليل والأرض والضفادع والنجوم والقمر) فى حين تنتمى الطبيعة الثانية إلى طبيعة مصنوعة من أنماط سلوك اجتماعى تفرض نفسها على الناس طبقا لعملية التطبيع الاجتماعى الناتجة عن أوضاع اقتصادية وتاريخية ونفسية . والأطفال لم يُطَبَّعوا بعد ولم يعبروا الى عالم آبائهم ، ولذلك نجدهم مصرين على ممارسة وجودهم أمام آبائهم . وهذا الإصرار يطل برأسه من عبارة « عينى عينك » ، فى حين تبرز العوائق النفسية عند الآباء فى كلمة « مكروب » المكتوبة بالطريقة التى ينطقونها . وهى كلمة تذكرنا بكلمة الجذام فى النص (أ) الذى يصور الآباء قبل تعديل موقفهم من الغرابوة .

ولعل هذا الاختلاف فى وجهات النظر بين الأطفال والآباء نحو الغرابوة هو الذى جعل الراوى يستمر فى إدخال الآباء فى جولة أخيرة من المواجهة بينهم وبين عمال الغرابوة ، مستخدما التكنيك

نفسه الذى أعطينا أمثلة كافية منه (وتكاد الرواية تنبنى على هذا التكنيك) . والطريف أنه فى هذه الجولة الأخيرة من المواجهة اضطر رجال القرية أن يتحايلوا ويرجوا عمال الغرابوة لكى يستمروا فى عملهم بعد أن هدد هؤلاء بالثورة على المعاملة القاسية على يد المشرفين على عملهم فى الحقول على إثر سماعهم بموت عزيزة :

« والغريب أن الخولة والسائقين حين رأوا تلك النظرات بدءوا يغيرون طريقتهم فى الحال ، فكفوا عن الإهانات والخيزرانات وبدءوا يتحايلون ويسوقون الرجاوات قائلين إن عيشهم معلق بما سوف يحدث ، وأنهم غلابة **وأصحاب عيال** » (ص ١٤٣) .

بالإضافة الى انكشاف الوضع الطبقى الهرمى ، واستغلال طبقة لأخرى ، فى النص السابق ، فمن المهم أن نلاحظ ذكر الأطفال بوصفه سببا فى تهدئة عمال الغرابوة وإشعارهم بأنهم مثل الفلاحين فى الهَمّ سواء . ولكن ألم يقم الأطفال بهذا الدور من قبل بطريقتهم ؟ لقد كشفت الموازاة بين وجهة نظر الأطفال ووجهة نظر الكبار عن كثير من الاختلافات الجذرية بين النظرتين ، ولقد تمثل عنصر التوسط بينهما فى ثنائية أخرى طرفاها اكتشاف وجود طفل حرام ابتداءً ، وزعم الآباء أنهم « أصحاب عيال » انتهاءً .

ينهى الكاتب روايته بإشارة تحمل صيرورة أسطورية لقصة عزيزة ، وتُذكّر بوجهة نظر النساء فى القرية فى هذه القصة ، ولكن ذلك يحدث بعد نسيان القصة الأصلية تماما :

« كل ماتبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن ، يقال إنها نمت من العود الذى استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس فى الطين ونبت ، وكان أن أصبح تلك الشجرة . **وأغرب شىء** أن الناس لايزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة ، وأوراقها لاتزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد مجرب لعلاج عدم الحمل » (١٥٢) .

ولعل هذا النص يكشف عن العلاقة الوطيدة بين النساء والطبيعة والأطفال فى مقابل الرجال الذين تتحدد نظرتهم إلى هؤلاء جميعا طبقا لمواضعات اجتماعية من نوع آخر . ولعل وجهة النظر الرئيسية فى رواية الحرام تكشف عن هذا التقابل من جهة ، وتكشف ، من جهة أخرى ، عن قدرة فنية فائقة فى فهم الطرف الآخر من التقابل والتعبير عنه بأسلوب جعل من قراءة الرواية عملا ممتعا . « إن الرواية » كما يقول باختين « لا تعفى مطلقا من ضرورة الحصول على معرفة عميقة باللغة الأدبية ، بل إنها تستلزم ، فضلا عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللسانى .

إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللسانى ؛ إنها تنقى وتشحذ إدراكنا للفروق الاجتماعية ـ اللسانية »(١٧) .

هوامــش

(*) أود أن أهدى هذا البحث إلى أستاذى الدكتور السعيد محمد بدوى الذى كان له الفضل الأول فى التفاتى إلى هذا النوع من الدراسة ، كما كان لكتابه الرائد (مستويات العربية المعاصرة فى مصر ـ بحث فى علاقة اللغة بالحضارة ، مصر ١٩٧٣) فضل لاينكر فى إعادة طرح قضية العربية من منظور علمى يفتح آفاقا جديدة للباحثين فى لغة الأدب المعاصر .

(**) بيرسى لوبوك ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ١٩٨١ .

(***) ألقيت هذه الورقة فى شكل محاضرة بالانجليزية فى جامعات أمستردام وليدن وينمخن بهولندا فى سبتمبر ١٩٨٧ . كذلك قدمت إلى مؤتمر النقد الثانى بجامعة اليرموك (الأردن) فى يوليو ١٩٨٨ .

(١) نشرت هذه الرواية أولا فى عام ١٩٥٦ ضمن مجموعة « جمهورية فرحات » ، ثم نشرت « قصة حب » سنة ١٩٦٧ بالقاهرة . أما « الحرام » فنشرت فى القاهرة فى ١٩٥٩ . ونحن نرجع فى هذه الورقة الى المجموعة الكاملة لأعمال إدريس التى تصدرها دار الشروق (بيروت والقاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٧) .

(٢) الهوارى ، د.أحمد ابراهيم ـ نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ، مصر ١٩٧٨ ، ص ٢٩٢ .

(٣) باختين ، ميخائيل ـ « المتكلم فى الرواية » ، (فصل من كتاب استطيقا الرواية ونظريتها) ، ترجمة محمد برادة ، فصول ، مج ٥/ع٣ (ابريل ـ يونيو ١٩٨٥) ، ص ١٠٦ .

(٤) شولز ، روبرت ـ عناصر القص ، مطبعة جامعة أكسفورد ، لندن تورونتو ١٩٦٨ ، والطبعة المستخدمة هنا هى الطبعة الحادية عشرة ، الولايات المتحدة ١٩٨١ ، ص ٢٦ ـ ٢٧ .

(٥) السكوت ، د.حمدى ـ « الواقعية ومدرسة محمد تيمور » ، المجلة ، ١٦٥ ، ١٩٧٠ ، ص ٦٩ .

(٦) أنظر حسن البنا مصطفى عز الدين ، مستويات اللغة فى كتابات يوسف ادريس ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الأمريكية ، ١٩٨٢ ، ص ١٢ ـ ١٨ .

(٧) أنظر عز الدين ، مستويات ... ، ص ٩ ـ ١١ .

(٨) القط ، د.عبد الحميد عبد العظيم ـ يوسف إدريس والفن القصصى ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٠ ، ص ٥٨ .

(٩) شولز ، عناصر القص ، ص ٢٧ .

(١٠) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١١٧ .

(١١) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١٠٦ .

(١٢) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١٠٥ .

(١٣) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١٠٤ ـ ١٠٥ .

(١٤) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١١٧ .

(١٥) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١١٦ ـ ١١٧ .

(١٦) شولز ، عناصر القص ، ص ٢٩ .

(١٧) باختين ، المتكلم فى الرواية ، ص ١١٧ .

دراسات فى النقد الروائى

صورة المرأة فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى

مصطفى بيومى

يهدف هذا البحث الى دراسة صورة المرأة فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى الأربع : الأرض «١٩٥٤» ، قلوب خالية «١٩٥٥» ، الشوارع الخلفية «١٩٥٨» ، الفلاح «١٩٦٨» . والشخصيات النسائية فى روايات الشرقاوى جميعها مصرية ، باستثناء شخصية واحدة ، هى الخواجاية ماريا فى رواية « قلوب خالية » وهى شخصية هامشية . ومعظم هذه الشخصيات تعيش فى القرية ، وتتكلم بلغتها ، وتعبر عن عاداتها وتقاليدها ، وتعكس معاناة والأم الريف المصى خلال الفترة الممتدة من أوائل الثلاثينيات حتى منتصف الستينيات . وحتى نساء المدينة ، اللواتى تتعرف عليهن فى **الشوارع الخلفية** ، يعشن فى شارع صغير أقرب الى مجتمع القرية بما يسود فيه من روح العائلة الواحدة التى لاتخلو من المشاجرات الصغيرة والخلافات العابرة

وقد تأثر بناء الشخصيات فى روايات الشرقاوى بوجه عام ، وبناء الشخصيات النسائية بوجه خاص ، بعاملين أثرا سلبا فى البناء :

العامل الأول : غلبة ضمير المتكلم على البناء الروائى . فهو الضمير الذى يسيطر تماما فى قلوب خالية والفلاح وجزء كبير من الأرض ، كما ان رؤية الأحداث فى الشوارع الخلفية تعبر الى حد كبير عن شوق ، وهو أقرب الشخصيات الى عبد الرحمن الشرقاوى نفسه . وقد يصلح هذا الضمير لرسم الملامح الخارجية للشخصيات التى تقدم من خلال الراوى ، ولكن يعجز عن اقتحام عالمها النفسى .

العامل الثانى : ان الصراع السياسى هو الصراع الأساسى ، وان لم يكن الوحيد ، فى العالم الروائى للشرقاوى . ويتمثل هذا الصراع فى مقاومة صفاء الفلاحين لحكومة صدقى فى الأرض ، ومقاومة الطلاب والعمال لتوفيق نسيم من أجل الدستور فى الشوارع الخلفية ، والصراع العالمى بين المحور والحلفاء وانعكاساته على المجتمع المصرى فى قلوب خالية ، وصراع القوى الثورية الفلاحية ضد بقايا « العهد البائد » من خلال التنظيم السياسى الواحد فى الفلاح . وعندما يحتدم الصراع الأساسى فى روايات الشرقاوى فانه يطغى على الصراعات الثانوية ويمسخ الشخصيات ويحولها الى أبواق فكرية تعبر عن رؤية الشرقاوى السياسية . واذا كان الرجال هم المشاركون فى الصراع السياسى فان الاهتمام بهم — روائيا — يستمر بشكل أو آخر ، بينما يضعف الاهتمام بالشخصيات النسائية حتى توشك على الاختفاء . ولان البناء المتكامل للشخصية الروائية يتطلب الرصد الداخلى ووجود صراع انسانى وذاتى جنبا الى جنب مع جنب مع رصد الواقع الخارجى ووجود الصراع الشامل ، فان شخصيات الشرقاوى عامة ، وشخصياته النسائية على وجه الخصوص ، لاتنال الحظ الكافى فى البناء المقنع المكامل فينا وموضوعيا .

وقد تأثرت صورة المرأة فى روايات الشرقاوى بتجاربه الذاتية ورؤيته الفكرية . ويمكن رصد موقف الشرقاوى على مستويين : الأول هو تجربته الذاتية مع المرأة كما تتضح من خلال رواياته ، والثانى هو رؤيته الفكرية وتقييمه لدورها وطبيعتها .

● **التجربة الذاتية : الاحباط .**

ان علاقات الشرقاوى / الراوى مع المرأة قوامها الاحباط والفشل فى تكوين علاقة ناجحة ومستمرة . ونلاحظ هذا الاحباط فى رواياته الثلاث التى يظهر فيها ضمير المتكلم كما نلاحظه فى الرواية الرابعة التى يختفى فيها هذا الضمير وان كانت احدى الشخصيات هى الأكثر تعبيرا عن ذاتية المؤلف .

فى الأرض ، يقوم الراوى بمغامرة فاشلة مع وصيفة ، أجمل بنات القرية وأكثرهن امتناعا وصعوبة . وفى سياق المغامرة تبدو وصيفة هى الأكثر جرأة واقتحاما ، بينما يلوذ البطل الصغير بالصمت . وهذا الصمت نتيجة طبيعية لتصوره حتمية الحوار بشكل معين يتناسب مع ماتراه فى الكتب وشاهده فى السينما « واقترب منا الشعاع الخافت ، فألحت على صور مما قرأته أو رأيته فى السينما واستجمعت شجاعتى وحاملت ان امسك وصيفة من كتفيها لأقول لها كلاما ملتهبا ثم أغيب معها فى عناق حار حتى الصباح .. تماما كما رأيت فى الأفلام وقرأت فى القصص التى كانت تنشر فى مجلة الفكاهة والجامعة والصباح وروايات ومسامرات شهر زاد ! يجب على وصيفة الآن أن تنثنى الى الوراء وتتنهد وتقول : يادنياى ! تماما كما كانت تقول القصص الشائعة التى قرأتها فى القاهرة »[1] . ولا يقتصر

فشل الراوى فى تحقيق التواصل على الكلام ، بل يمتد الى الفعل . فعندما تجذبه وصيفة تقفز الى ذهنه صورة النار والفاحشة وشراء فتاة فقيرة تملأ قلبه بالندم وترهق احساسه بالعار . وتكتشف وصيفة سلبيته ، قولا وفعلا ، فتقول فى ألم وبأس ومرارة :

ـــ دا انت باين عليك لسه صغير قوى ! آمال مطلنى
البحر ليه ؟! ياخويا بلا نيلة ![٢]

وفى قلوب خالية تبدو سلبية أمام المرأة أكثر وضوحا حين يتحدث بنبرة اعترافية مريرة : « لم يكن فى حياتى كلها انا ابن الحادية والعشرين موقف جمعنى مع فتاة وأمكن أن يستمر أكثر من دقائق .. حتى المغامرة الكبرى كانت تتم بعد كلمات .. فى حركات لاهثة متشنجة ، وترن القطعة الفضية ذات القروش العشرة بعد ذلك على رخام مائدة تتوسط حجرة أجري منها قبل أن أتقيأ من الغثيان عندما ينتهى كل شىء »[٣] .

ويستمر الراوى فى اجترار ذكريات الفشل « الفتاة الجربوعة ، جارتك فى الجيزة التى هربت مع سائق تاكسى من بين السرايات ، رفضت حتى ان تبتسم لك !! لاتنسى هذا .. لاتنسى انك حفيت عليها!» و « علية درويش الطالبة التى احببتها فى كلية الآداب ، هزت كتفها سخرية بك عندما بدأت تغازلها وانتما خارجان ذات مساء من الربيع من حفلة الموسيقى »[٤] .

ويقوده هذا الماضى الملىء بالفشل الى الخوف من الحاضر ، من علاقته بيسرية « ربما صنعت لى يسرية كما صنعت طالبة كلية الآداب !»[٥] . ويصح توقعه : فعندما يتشجع ويتودد الى يسرية تصفعه بكلمات قاسية « ايه قلة الأدب دى !! دم !»[٦] .
وفى الشوارع الخلفية يبدو شوقى ثقيل الدم فى عينى مرفت . وحتى مايطرأ على علاقتهما من تحسن انما يعود الى ظروف خارجية هى وفاة صديق شوقى الحميم ، شقيق مرفت ، وليس الى عوامل ذاتية تتمثل فى شخصية .
وتعثر الشرقاوى / الراوى يقوده الى الاحباط والشعور بالهيب من المرة . ومن ثم ، فان يتجسد الى التفكير فى الزواج أكثر من تفكيره فى الحب . تراود شوقى فكرة الدخول الى الكلية الحربية » أقعد سنة ونص واتخرج واتجوز صفية اخت سعد »[٧] . وفى قلوب خالية تلح على الراوى فكرة الزواج من يسرية رغم ادراكه للمعارضة الحتمية من ابيه وأمه[٨] . ولأن الزواج من وصيفة ، فى الأرض ، يبدو مستحيلا بسبب فارق السن وظروف التعليم ، فان يستبدل اهتمامه بزواج وصيفة باهتمامه ان يتزوجها هو ! واذا كان الزواج هو النهاية الايجابية للحب ، فان الغاء الحب والتفكير فى الزواج مباشرة تعبير عن الاحباط والخوف والتهيب من المرأة المغامرة والقنوع بالمرأة الشرعية .

●الرؤية : المرأة / الجسد

يلفت النظر بحق ان الشرقاوى يكرر رغبته فى ان تترك العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة آثارا على جسد المرأة حتى يمكن تمييزها !! يتمنى عبد الهادى « لو أن كل لمسة من يد الرجل ليدين امرأة تتحرك فى مكانها حفرة شائمة واضحة كيلا ينخدع بها رجال آخرون بعد ، أو يتعذب من الظنون قلب عاشق طيب !! »[٩] وهى نفس الأمنية التى يحلم بها شوقى ، رغم فارق السن والتفكير « لو ان كل قبلة تترك على وجهها علامة كالبرص لاتمحى تصرخ بالعار والذنب ! ليت هذه الأشياء الفاجرة تترك فى جسدها آثارا كالحفر الشائمة التى يصنعها الكي بالنار ! ليست انافس التى تتلقاها وتختلط بأنفاسها تخنقها كالدخان المسموم !!»[١٠] .

ان هذا التفكير المتشابه يشير الى رؤية الشرقاوى للمرأة كجسد . وهوماينعكس حتى على شقيقته التى ينظر اليها كجسد ينتقل الى رجل آخر « لست أعرف هذا الشعور الذى يختلط فيه الفرح بالخجل عندما نتحدث عن زواج الأخت ، ولا هذا الاحساس المبهم الذى يقرنا عندما نرى الطفلة الصغيرة التى خالطناها تصبح فجأة فتاة لها صدر ناهد ، ثم تحمل الى بيت رجل ما لتكون أما لأطفاله ! ماحقيقة موقفنا من هذا الرجل الذى يستولد أخواتنا الأطفال ؟» ان الشرقاوى يفكر فى شقيقته ك «ملكية» تنتقل الى رجل آخر . والمرأة كملكية توجد بشكل مباشر فى تفكير أحد أبرز أبطال الشرقاوى ، عبد الهادى ، الذى يحلم بأن « يملك أرض بلا قلق ، يملك فى داره امرأة حانية كوصيفة »[١٢]!

ولأن محور تفكير الشرقاوى فى المرأة يدور حول جسدها ، فان ابطاله سريعة الغيرة ، وقليلو الثقة فى النساء . فرغم حب عبد الهادى الكبير لوصيفة ورغبته ان « يملكها » فى بيته ، فانه كثير الشك فيها « ربما كانت قد ذهبت الى البيه الذى يتخايل فى غربته بجلبابه الكشمير الفاخر ، وشعره اللامع المفروق !»[١٣] . ويلاحظ أن وصيفة « تحرص على ان تحمل القهوة بنفسها الى الرجال حين يكون محمد أفندى جالسا معهم ؛ أما عندما لايكون محمد افندى موجودا فهى ترسل خضرة بصينية القهوة .. أو تنقر على الصينية بفنجانه فيقوم أبوها ويعود بالقهوة »[١٤] . بل ويفكر الراوى نفسه فى وصيفة متساءلا : أيمكن أن تصبح ضائعة كخضرة بعد أن ضاعت الأرض »[١٥] .

ان رجال الشرقاوى مهمومون دائما بالتفكير فى امكانية ان تخون المرأة أو تسقط . وعندما يعرف ابراهيم ان صديقه قبل كوثر ، شقيقة يسرية الصغرى ، يفكر على الفور ان العائلة كلها مثل كوثر بلا ريب ! ربما كانت يسرية مثلها .. ربما كان فمها الجميل الذى يختلج كل شبابى فى انتظار بسمة منه ،

يتلقى عشرات القبلات من مرنني ، واخرين من قبله ؟ مرسى ؟! مستحيل !! ربما كان لها فى مصر ولد .. جاء جميل أو غنى !![١٦] بل ويصل به التفكير الى تصور ان الأم هى التى تسهل لبناتها : هل مهدت منيرة هانم له هذه الخلوة مع كوثر ؟ ولماذا لم تمهد لى أنا خلوة مماثلة مع يسرية»[١٧] . وعندما يحترق التبن ، وتحترق معه أحلام الاسمة ، يكون سقوط يسرية ، مثل جارتها ، هو أول مايتبادر الى الذهن « أيمكن أن تكون هى أيضا كجارتها بعد ان يحال أبوها الى المعاش »![١٨]

ان الاحباط الذى يميز العلاقات العاطفية للشرقاوى / الزاوى وأبطاله المفضلين ، ورؤيته للمرأة كجسد ، يقوده الى تصور رجعى وغير انسانى للمرأة التى يسهل سقوطها وتسهل خيانتها .

● خارج دائرة الجسد

رغم سيطرة الجسد ، ومن ثم السقوط والخيانة ، على رؤية الشرقاوى للمرأة ، فان بعض شخصياته النسائية تتخذ مواقف أكثر ايجابية وتشارك فى الحياة الواسعة خارج نطاق الجسد .

لقد عادت وصيفة من البندر لمساعدة أبيها بعد أن عزل من مشيخة الفقر . وفكرت فى أن تعمل فى الزراعية رغم مضار هذا العمل على سمعتها . وعندما يسجن أبوها تتخذ موقفا ايجابيا تجاه العمدة وتشترك مع النسوة فى تأديبه « التقطت مقطفا مفعما بالروث ، وألقته بكل حنفها على رأس العمد »[١٩] . وتواصل أنية فى الشوارع الخلفية العمل فى مطبعة زوجها بعد اعتقاله ، وتجادل شكرى بك عندما يعترض عملها مؤكدة ان « ستنا خديجة مرات سيدنا النبى كانت بتتاجر ، الشغل للستات مش عيب مادام الواحدة مفتحة لنفسها !»[٢٠] فى البحر اذا لم يأخذها ![٢١] .

وعلى الصعيد السياسى فان مشاركة المرأة محدودة . وتبدو أم سالم « انصاف » باهتماماتها السياسية ونجاحها فى مقابلة الوزير ونقل المشرف الزراعى وحضورها للاجتماعات السياسية ، تبدو نموذجا غير مألوف فى روايات الشرقاوى . وهى ذات نبرات عالية وعبارات بالغة الوعى . وهو ليس الوعى المستمد من كارسة الحياة ، بل الوعى الذى يدل على ثقافة نظرية . ولذلك فإن أفكارها وعباراتها يمكن ان تنسب للشرقاوى نفسه أكثر من نسبتها للشخصية .

ورغم أن سيدات وبنات الشوارع الخلفية لسن مباليات بالسياسة ، فانهن ينقلبن فجأة ، ودون تمهيد فنى أو موضوعى مناسب ، الى المشاركة السياسية النشيطة فتخفى ميمى المنشورات فى بيتها وتنقل الطعام الى كلية طلبة الطب المعتصمين وكذلك تفلع رجاء صدقى ! وفى مدرسة السنية تهتف المظاهرات « بالجبهة الوطنية والدستور والاستقلال وتتعرض لها مدرسة انجليزية متأنقة فتقذفها تلميذة بالحبر على فستانها !»[٢٢] .

واذا كان الشرقاوى عذره فى رواياته التى تدور فى أوائل الثلاثينيات ومنتصفها « الأرض — الشوارع الخلفية » أو فى أوائل الاربعينيات « قلوب خالية » حيث يمكن القول أنه يعكس واقعا موضوعيا متخلفا للمرأة المصرية ، فان رواية الفلاح التى تدور أحداثها سنة ١٩٦٥ تقدم صورة احادية الجانب ومضللة للمرأة المصرية . واذا كانت أم سالم تعبر عن المؤلف أكثر من تعبيرها عن طبيعة المرأة المصرية فى هذه المرحلة ، فان النساء فى هذه الرواية يظهرن وكأنهن مجموعة من المستهلكات والخائنات والتافهات . وتحظى القاهرة ونساؤها بهجوم عنيف من عبد العظيم « هم ستات مصر دول ماعندهمش شغلة ولا مشغلة غير اللف على المحلات » والراندى فوداى هنا ، كل يوم سبت من ١١ — ١٢ يخرجوا من الباب الخلفى فى العربية .. وترجع الشغل الساعة ٢ تمضى وتروح ! مواعيد الليل بقت موضة قديمة .. آدى آخرة شغل الستات !»[٢٣] . وقد يكون صحيحا ان عددا من نساء القاهرة فاسدات ومستهلكات لاينتجن ويجارين التقاليع بلاد تفكير . ولكنهن ينتمين الى « طبقات » لا الى « مدن » . والقاهرة ليست مجموعة شوارع وسط البلد الراقية ، ولكنها عالم من الفقر والتعاسة والعمل الشاق والكدح بجانب السطح اللامع الظاهر فى الوسط الراق .

• أنماط المرأة فى روايات الشرقاوى

تظهر المرأة بصور متعددة فى العالم الروائى لعبد الرحمن الشرقاوى . فهى زوجة وأم وابنة وشقيقة على مستوى العلاقات الشخصية . ومن الناحية الطبقية تسيطر شخصية المرأة الفلاحة المعدمة والفقيرة والمنتحية الى صغار الملاك ثم بعض نساء البرجوازية الصغيرة والارستقراطية . ومن حيث الالتزام الخلقى توجد الشريفة الساقطة . ولاتحظى هذه الانماط جميعا ، بطبيعة الحال ، باهتمام متقارب . بل يزداد التركيز على بعضهن دون البعض الآخر . ولعل أولى ملامح التمييز نجدها فى غلبة الاهتمام بالنساء القرويات على حساب نساء المدينة . ولهذا التمييز جذوره فى فكر عبد الرحمن الشرقاوى وموقفه من التناقض بين القرية والمدينة .

• بين المدينة والقرية

فى رواية الفلاح يتحدث الشرقاوى على لسان عبد العظيم بشكل مباشر عن العلاقة المتوترة بين المدينة والقرية ويحدد المشكلة بقوله : « القرية لاتثق فى المدينة » ، والمدينة تسخر بالقرية .. احنا نشوفهم ناس هاذلين أو متغطرسين وهم يشوفوا الفلاحين ناس فيهم خبث أو غباء .. أو حاجات تدحك .. دى أفكار غلط ! مخلفات لازم نغيرها .. المدينة بتستهوى اللى بيعيش فيها وينس القرية .. ده

حتى أولادنا اللى بيروحوا يشتغلوا عمال فى المدينة بيقطعوا صلتهم بالبلد ..حتى اللى اشتغلوا فى مصنع الغزل .. يادوبك يجوا كدة زوار .. آمال منين التفاعل .. لازم نغير المخلفات دى »[٢٤] .
ويعلق الراوى بأن كلمة الفلاح لاتحمل الى قلوب المدينة أية مشاعر نبيلة وفى المقابل فقد مثلت المدينة للفلاح « سنوات طوالا من السيطرة والرعب والسلطة الفاشحة .. كل شىء رهيب جاءهم عن المدينة .. اوامر السخرة فى الزمن الماضى ، والضربات ، ونزع الأرض ، والسجن أيضا فى المدينة »[٢٥] .

وتعكس جميع روايات الشرقاوى علاقة التوتر بين القرية والمدينة بوضوح تام . كما يبدو تأثير هذه العلاقة على الشخصيات النسائية فى أعماله . ان تأثير المدينة يظهر واضحا على وصيفة التى عاشت فى البندر خمسة أعوام مع أختها فعرفت هناك أشياء كثيرة[٢٦] . يظهر تأثير هذه الاقامة فى جلبابها الملون الذى تتميز به عن مثيلاتها من بنات القرية ، وفى مسلكها مع الراوى اذ تلف جسده بذراعيها فى قوة ، وتحتضن تلصق خدها برأسه قائلة :

— مش بنات مصر بيعملوا كده ؟[٢٧]

بل وتؤثر فترة الاقامة هذه على اهتماماتها واسئلتها فتوجه الى الراوى — الصبى مجموعة من الأسئلة المتلاحقة عن نساء المدينة : كيف يلبسن ؟ كيف يأكلن ؟ كيف يصنعن مع الرجال ؟ هل تستحم الواحدة منهن بزجاجة عطر كاملة ؟![٢٨]
واذا كانت السنوات الخمس قد فعلت بوصيفة هذا ، فان الابتعاد لفترة أطول يلغى الانتماء تماما حتى ان منيرة هانم تشمئز من القرية فيسخر منها الشرقاوى « اتسمينهم الفلاحين ؟ يابنت شيخ البلد !! يابنت مأذون البلد !! وهل انت من سويسرا ؟!!![٢٩] .

• الأم

تبدو صورة الأم ضعيفة التأثير فى العالم الروائى لعبد الرحمن الشرقاوى . ولايرجع هذا الضعف الى اغفال أهمية الأم بقدر مايعود الى طبيعة العالم الذى يقدمه الشرقاوى وهو عالم ملىء بالصراع ولايعتمد على العلاقات الأسرية . ان الراوى فى الأرض تلميذ يتعلم فى المدينة ويعود الى قريته صيفا ، وفى الشوارع الخلفية يتلقى العلم فى القاهرة وتختفى صورة الأم ، وفى الفلاح يكبر الراوى حتى تختفى صورة الأم تماما . وربما كانت قلوب خالية هى الرواية الوحيدة للشرقاوى التى تلعب فيها الأم دورا ملموسا وان كان قليل الأهمية . ويفكر ابراهيم فى صحة أمه المتدهورة « لو إنك مت ، فسينتهى كل شىء : ستتحطم حياة أبى ، ويكف قلبى عن الخفقان »[٣٠] . فالأم صورة مجسدة للحنان وادراك المسئولية وتحملها .

أما أمهات الآخرين فيختلف الأمر بالنسبة لهن عند الشرقاوى . ان أم سعد ، صديق شوقى فى

الشوارع الخلفية ، قاسية على ابنها الى حد أنها تضربه ، وتدلله فى نفس الوقت كأنه طفل ! وهو مايؤدى الى نوبات من التمرد من الابن على أمه . وينقلب الحال بعد وفاة سعد وتتغير شخصية الأم الى الدرجة التى تثور فيها على قريبها أدهم بك وتطرده من بيتها[٣١] . ويتمنى شوق ذات يوم لو ان أمه هى عديلة هانم ! وبلا [illegible] تحكى لها عن المدرسة كما لم يحك لان من بكل ![٣٢]

أما منيرة فى قلوب خالية فتكاد صورتها كأم ان تنتفى « وبدنها هذا بدن امرأة لا أم »[٣٣] وقد مر بنا تفكير ابراهيم فى ان الأم قد تكون مهدت لخلوة صديقه مع كوثر ويتساءل : لماذا لم تمهد لى أنا خلوة مماثلة مع يسرية ! ولعل « تقديس » الأم بصورة مثالية هو الذى دفع الشرقاوى الى افتراض ان للأم جسدا غير جسد المرأة ! وانه من الصعب ان يجتمع فى المرأة جسد الانثى وقلب الأم ! وهكذا تتراوح صورة الأم من المثل الأعلى فى التضحية والحنان الى امكانية تسهيل السقوط لابنتها ! ولكن صورة الأم فى النهاية تبدو قليلة التواجد والأهمية فى روايات الشرقاوى .

• الزوجـة

تتعدد صورة المرأة ــ الزوجة فى روايات الشرقاوى . والنمط السائد هو الزوجة التى تتحكم فى زوجها وتبدو أكثر من قوة ونفوذا وتأثيرا . أما النمط الثانى فهو الزوجة الوفية المخلصة المتمسكة بزوجها والمدافعه عنه حتى عندما يخطىء .

وينتشر نمط الزوجة المسيطرة فى المدينة ، فمنيرة وميمى وعديلة فى قلوب خالية والشوارع الخلفية يسيطرن على ازواجهن . يسمع ابراهيم عن منيرة هانم « ان سنك التى تصغر عن سن زوجك عشرين عاما جعلتك تملكين .. انك بصباك الواضح تركبين زوجك وتهذين رجليك »[٣٤] وفى المقابل فان زوجها محمود افندى رجل مغفل كما يبدو ![٣٥] أما ميمى هانم فقد تزوجها أمين أفندى وهى قطة مغمضة لا تتجاوز الرابعة عشرة ، وهى الآن تبلغ العشرين بالكاد[٣٦] . أخذها صغيرة لاتعرف الدنيا ، تضطرب ويحمر وجهها ان كلمها رجل غريب ، فعلمها الغبى ان تكشف نحرها ، وطير عنها برقع الحياء ، وجرأها الحيوان على ان تشتمه وعلى ان تقف فى الشارع بقميص النوم وتتحدث مع جيران شبان فحول[٣٧] . وبينما يضطرب زوجها ازاء كل مشكلة فانها تبدو أكثر قوة وتماسكا . ورغم جمالها وقوتها فانها لا تخون زوجها وتقاوم لحظة ضعف طارئة مع عبد اللطيف اذ تذكره[٣٨] . وعديلة هانم لاتحترم زوجها وتفخر بأصولها التركية وبجدتها التى كانت جارية فى قصر الخديوى قبل أن تتزوج[٣٩]! وتعترض أمها على معاملتها القاسية لزوجها « سيبك يابنتى من قوله ان جوزك فلاح وانتى تركية .. ده كلام فارغ .. انا غلبت أعلمك .. هو بقى سيدك من يوم ماتجوزك »[٤٠] . وهى بشكل غير مباشر مسئولة عن مأساة الخادمة الطاف التى تعرضت لاعتداء زوجها داود افندى بعد انقاطعها عنه اربعين يوما[٤١]!! ولم تتغير معاملتها لزوجها الا بعد وفاة سعد فأصبحت تودعة بالدعاء له !!

ونساء المدينة لسن جميعا مسيطرات ومتحكمات . ففى نفس الشارع الذى توجد فيه ميمى وعديلة وجدت زوجة شكرى بك التى هونت على زوجها بعد وفاة ابنها الوحيد « ولم تعد تبكى أمامه مصرع ولدها لاوحيد ، وطوت نفسها على الشكل الذى حدها ، وحاولت ان تكلم شكرى عن المستقبل بعد احالته على الاستيداع »[٤٢] .

وفى مقابل سيطرة الزوجات على ازواجهن فى المدينة ، واخلاصهن وصبرهن فى القرية ، تظهر زوجة رزق بك ، مدينة الأصل قروية الاقامة . فهى شديدة الاخلاص لزوجها رغم ماتتعرض له من بطش واهانة . كانت تدرس فى معهد عالى للتربية الرياضية ولكن رزق تزوجها وجاء بها الى القرية وخبأها فى بيته[٤٣] . ورغم ماتفعله من أجل زوجها فانها تتعرض لأذاة . وقد ضربها مرة حتى سمع الذين يعملون فى الحديقة صراخها .. وهى مع ذلك تدافع عنه[٤٤] .

● **الابنـــة**

يحمل الأب دائما هم تزويج بناته فى روايات الشرقاوى . ولعل الشيخ يوسف هو النموذج الواضح لهذا التفكير فى الأرض . فهو يلوح لمحمد أفندى دائما بأن يتزوج دائما بأن يتزوج من ابنته ولكن محمد افندى لايهتم بهذا الأمر[٤٥] . ورغم ذلك يدعى ان محمد افندى .. عايز ياخد بنتى علشان يركب الأرض ! الجدع ده داوشنى كل يوم ! عايز يتجوزها من بكره ! قال عايز يورثنى ابن الحمار ! وكان الشيخ يعرف انه يكذب على نفسه وعلى الناس[٤٦] . ومع ذلك يستمر فى مكابرته « بقى مش عجباه بنتى ؟ هو حضرته فارك أنى ارضى أجوها له ؟ والله دى لو كملت ٢٠ سنة من غير جواز ماأرضى اديها له ! دى بنت مترببة على الغالى ياجدعان .. دا انا مخبيها من سن ١٢ .. دى متربية على الغالى قوى والله »[٤٧] . وفى مجال تحسين صورتها يقول عنها للشيخ حسونة فى وجود محمد افندى « قهوة وطبيخ وخبيز غير بقى الصلاة والصوم والعبادة »[٤٨] . ولكن هذا كله لايجدى مع فتاة يراها العريس المنشود عجفاء « بوجهها الأسمر الجاف العابس كوجه ابيها ، وخديها المفزعتين ، وقوامها النحيل العقيد ، ونهديها الصغيرين ، وجلبابها الأحمر يكشف عن ساقين مهزولين »[٤٩] .

وليس الفتح هو العامل الوحيد الذى يدعو الى ان يحمل الأب هم زواج ابنته . فسميرة ، بنت شكرى بك ، جميلة . ولكنه : من هو الذى يتقدم ليصاهر يوزباشى فى المعاش لايملك الا بيتا فى شارع خلفى ببركة الفيل ؟[٥٠]

وقد يوجد الزوج المناسب ولكن طموح الأب يتجاوزه . فالشيخ طلبة يرفض تزويج ابنته لسالم ويتجه الى عبد المقصود أفندى رغم أنه متزوج متعللا بمقوله « اختاروا لبناتكم فان العرق دساس »[٥١]

أما كونه متزوجها فلها تعليل أيضا « وانكحوا ماطاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع » ![٥٢]
وقد تتسبب الابنة بدورها فى مشاكل للأب . فسميرة ترفض ان يتزوج أبوها من سعاد هانم . فما كانت تستطيع ان تتصور أن امرأة أخرى يمكن أن تأخذ مكانها هي فى البيت ، وترقد فى نفس الفرقة التى رأت أمها تحمل منها فى خشب ملفوف أصم على أعناق رجال غرباء[٥٣] . ولكن هذا التعنت يبدأ فى الذوبان بعد ان تُخطب وتستعد للزواج .

وينعكس التمايز بين القرية والمدينة فى علاقة الأب ببناته . فرجال القرية الذين يغادرونها يتمسكون بقيمها فى حجب البنات البالغات حتى عن ذوى القربى وهو مايفعله الشيخ حسونة عندما يزوره محمد افندى فى القاهرة ، وهو بمنزلة ابن اخته ، فيطلب منه ان ينام خارج البيت لأن بناته اصبحن كبيرات وهو لايسمح لأحد غير المحارم ان يبيت فى بيته[٥٤] . كما تفشل المدينة فى استئصال عادات القرية . فعندما تزوجت الابنة الكبرى لمحمد أبو سويلم واشمئز زوجها من عادة فض البكارة المتبعة فى الريف ، دخل محمد أبو سويلم غاضبا الى القاعة وضرب العريس بالكف على صدغه ، وطلب من ان يدخل على ابنته العروس كما يدخل كل العرسان على البنات الشريفات فى القرية[٥٥] .

● الشقيقة

المرأة كشقيقة ضئيلة الوجود فى روايات الشرقاوى . وعلى سبيل الحصر لانجد الا مرفت شقيقة سعد فى الشوارع الخلفية ، وشقيقة ابراهيم ، بلا اسم ، فى قلوب خالية .
تبدأ مرفت كشقيقة مستهترة يمشى معها أحد زملاء شقيقها ويقبلها أحد جيرانها من الطلبة تحت السلم . وبسببها يتعرض سعد لمعايرة زميل له « ابقو روحوا اسألوا اخواتكم البنات عن شوكت ياكلاب قبل ماتحضروا اجتماعات وتهجموا على اسيادكم »[٥٦] . ولكن هذا الاستهتار ينتهى بوفاة سعد . بل وتتخلى مرفت عن اسمها المستعار وتعود الى اسمها الحقيقى : صفية وتتحول الى كائن جديد من نور وانين ومأساة[٥٧] .
أما شقيقة ابراهيم التى لاتعرف لها اسما . فان وجودها فى الرواية محدود . وهي مجرد « هم » يقع على كاهل الأب الذى لايستطيع تجهيزها للزواج بسبب الأزمة وهبوط أسعار المحاصيل . كما أنها « مناسبة » ليستعرض الشرقاوى حيرته ازاء زواج الأخت وانتقالها الى رجل تنجب له ولادا !!

ان اهتمام الشرقاوى بالمرأة فى اطار القربى ينصب على الزوجة ثم الابنة . أما الأم والشقيقة فلا تحتلان الا اهتماما ضئيلا . وهو ما قد يبدو مفهوما فى اطار مسئولية الرجل عن زوجته وابنته بينما تقع مسئولية الأم والشقيقة على آخرين !
ولانكاد نعثر فى روايات الشرقاوى على صورة متكاملة للمرأة / الحبيبة . ذلك انه لاتوجد علاقة حب بين

حبيبين متوافقين فى الروايات الأربع . ان علاقات الحب التى تمر بنا من طرف واحد ولايقدر لها ان تكتمل . عبد الهادى يحب وصيفة ولكن ماينهما ليس قصة حب لان وصيفة مترددة فى اختيار الزوج المناسب وحائرة بين عبد الهادى ومحمد أفندى وكساب ، الذى يظهر فجأة فى نهاية الرواية ، دون أن يكون الحب أحد عوامل الاختيار .

والشخصيات التى تمثل الراوى نفسه ، مثل شوق فى الشوارع الخلفية وابراهيم فى قلوب خالية ، تحب من بعيد ولاتقوى على ممارسة علاقة حب صحيحة . وحتى عندما تهيىء الظروف الخارجية ، ممثلة فى الموت ، فرصة مناسبة أمام شوق فانه يعجز عن خلق القصة الكاملة .

أما الشخصيات الأخرى فهى تشارك المؤلف فى الاهتمام بالزواج وليس الحب . ان غانم ينتقل من سكينة الى فهيمة ولكن خطوبته للثانية تعطل الحب ولاتنمية « وحياة النبي دا احنا من يوم ماقرينا الفاتحة وأنا مش عارف أكلم البنت .. أروح عندهم الداء أبوها وأمها يحشوها منى .. اشوفها فى الغيط تستحمى ، أجى أكلمها فى السكة زى زمان تحط راسها فى الأرض وتجرى .. قال ايه ؟ فزيانة »(٥٨) وفى المقابل فان النساء اللواتى يحببن يفشلن فى حبهن . تفشل رجاء صدقى فى اكتساب قلب عبد العزيز كما تفشل زوجة عامل التليفون فى الاحتفاظ بأبى زيد بعد علاقة جسدية قصيرة بينهما .
ان شخصيات عبد الرحمن الشرقاوى تشاركه الاعتقاد ، أو يجبرهم هو على مشاركته ، بأن الزواج هو المستهدف وليس الحب . ولهذا لانجد قصة حب واحدة حقيقية فى روايات الشرقاوى جميعا .

● المرأة الساقطة

فى روايات الشرقاوى جميعا نجد تمثيلا للمرأة الساقطة : خضرة وزنوبة فى الأرض ، زوجة عامل التليفون وابنة جار محمود أفندى فى قلوب خالية ، الطاف فى الشوارع الخلفية ، أم توفيق حسنين فى الفلاح . وبالاضافة الى الساقطات نجد من يقاومن السقوط رغم مايتعرض له من مغريات وضغوط ولحظات ضعف .

ويرتبط سقوط المرأة عند الشرقاوى بالواقع الاجتماعى المعاش من ناحية ، والظروف الخاصة والمميزة من ناحية أخرى . واذا كانت خضرة نموذجا للدوافع الاجتماعية للسقوط ، فان زوجة عامل التليفون تمثل نموذجا للسقوط الذى لايكون الفقر دافعه الأساسى .
ان الفقر وسوء الظروف الاقتصادية من دوافع السقوط كما يأتى على لسان عم كساب الذى سافر كثيرا وعرف مايعنيه الجنود الأجانب عندما يهبطون مدينة كبيرة فقيرة . وهو يعرف مايمكن ان يصنعه عساكر

يملكون القرش فى قرية صغيرة تنزع الأرض من أهلها[٥٦] .
وابنة جار محمود افندى لم تسقط الا لأن « أبوها انحال على المعاش من سنتين وهو ــ الله يكون فى عونه ــ العيل ! يعمل ايه ؟ اضطر يوظف أكبر أولاده .. مافيش وظايف غير كدة »[٦٠] .
وخضرة هى الأكثر تعبيرا عن دور الفقر فى السقوط . انها تعيش فى القرية بلا أرض ولا أهل .. وأقاربها قد تنازلوا عنها منذ تركوها للبيه الأغرب تخدم فى غربته الصغيرة ذات الثلاثين فدانا[٦١] . وخضرة تعطى جسدها لفتيان القرية بأى ثمن يدفعونه . حتى بخيانة طرية فى يوم حار ، وكانت تقوم بخدمات كثيرة لمحمد أفندى عبد الهادى مع اخريات ولكنها مع ذلك كانت تخشى الله ! وكانت تعرف ان الفتنة أشد من القتل ، وتحرص الى آخر حد على أسرار الفتيات والنساء اللواتى تتوسط عندهن لمحمد أفندى أو غيره من شباب القرية[٦٢] . ورغم ماينصب على رأسها من لعنات فان وجودها ضرورة لحل مشاكل الكثيرين مثل دياب الذى وفرت عليه اشباع شهوته مع الطيور والحيوانات[٦٣] . ولكن وجودها الضرورى لايعفيها من بطش الكثيرين . فيطردها محمد أبو سويلم من داره ويهددها بأن يقطع رجلها ان فعلتها الى داره مرة أخرى[٦٤] . ويضربها دياب عندما تسخر منه وتقاريره بما فعله به عبد الهادى . وينتهى الأمر بعودتها فيقسم الشيخ الشفاوى أنه لن يلوث عظام الموتى بجثة خضرة التى عاشت فى معصية الله ، ولن يسمح لها بأن تدفن فى مقابر المسلمين[٦٦] .

ويحرص الشرقاوى على اظهار ان مصيرها ليس عقابا لها على مافعلته وليس حتميا من خلال نموذج آخر يماثلها فى المهنة ويختلف فى المصير ، زنوبة التى أصبحت احسان هانم وعادت الى القرية فيما بعد بلون نحاس ، ولحم مكتنز ، وذهب على الصدر ، وأحمر على الشفاه[٦٧] . واستطاعت بحالها ان تظفر من الشيخ الشفاوى بدعاء الى الله ان يكسبها ويوسع فى رزقها ! زاعما ان الله قد غفرل لها لانها تصدقت وأقامت ليلة لأهل الله ! واحتفلت بمولد النبى وتبرعت للجامع . وهو تناقض يكشفه عبد الهادى بقوله ساخرا : يعنى لو كانت خضرة راحت مصر وعملت زى زنوبة مش كانت هاتبقى من القانتات الصالحات[٦٨] .

واذا كانت الفقر هو الدافع الرئيسى لسقوط خضرة ، فان الحب الفاشل والحرمان هما السبب فى سقوط زوجة عامل التليفون . ان احدا لم يطلها لاقبل الزواج ولابعده ، ولكنها تستسلم سريعا لأبى زيد . وعندما يتخلى عنها لاتنساق فى مغامرات مع غيره وتصد صديقه الذى حاول ان يحل محله بعنف قائلة : انها ليست من صنف البنات الذى تجلبه الداية أم سعيد ولكنها تحب أبو زيد من قبل الزواج وان كانت لم تكلمه أبدا الا يوم عقد قران أخيه.. وسمعتها تبكى وتلعن زوجها وأهلها والناس[٦٩] . واذا اضيف الى الحب القديم الفاشل لابى زيد ، ان زوجها لم يمسسها منذ عام[٧٠] !! لأمكن فهم الدوافع الحقيقية لسقوطها: فالفقر ليس مسئولا، لأنها لم تكن مبذولة للجميع ولم تبع جسدها بثمن ، ولكنه الحرمان

الجنسي الذي صادف حبا قديما فاشتعل .

● **خاتمــة**

لقد تأثرت صورة المرأة، من الناحية الفنية ، سلبا فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى بقلبة ضمير المتكلم على رواياته من ناحية وانشغاله بالصراعات السياسية التى تعبر عن المجموع أكثر من تعبيرها عن الأفراد من ناحية أخرى . وعلى المستوى الموضوعى فان تجربة الشرقاوى مع المرأة ، كما تبدو من رواياته ، مليئة بالاحباط وتغلب عليه النظرة الى المرأة كجسد، ومايتبع ذلك من غيره وكل مايترتب على الملكية من أمراض. ومع ذلك فقد رصد الشرقاوى بعض الممارسات الايجابية للمرأة وان كان ذلك قد تم بشكل محدود .

ومن حيث الانماط التى يقدمها الشرقاوى للمرأة فان صورة الزوجة والابنة هما الأكثر وضوحا ، بينما تتوارى صورة الأم والشقيقة، وتوشك صورة المرأة الحبيبة ان تختفى . ويتم ذلك كله فى اطار من الاهتمام بنساء القرية يفوق الاهتمام بنساء المدينة. ولايغفل الشرقاوى صورة المرأة الساقطة ويرد السقوط الى دافعين أحدهما موضوعى وهو الفقر ، وثانيهما ذاتى هو الحرمان.

ويمكن القول ان صورة المرأة فى رويات الشرقاوى تتناقض كثيرا مع رؤية الاشتراكية العلمية للمرأة. وهو مايستدعى اعادة النظر حول الكثير من المفاهيم التى تتعلق بكون الشرقاوى ينطلق فى أدبه من رؤية اشتراكية. ومراجعة المسلمات التى سادت فى مرحلة سابقة لاتعنى التقليل من زيادة الشرقاوى شاعرا وروائيا وكاتبا مسرحيا، ولكنها تعنى ان توضع الأمور فى نصابها الصحيح. وهو ماأرجو ان تكون هذه الدراسة القصيرة قد ساهمت فى تحقيقه.

□ **هوامش** □

(١) الأرض ، كتاب الغد ، ص ٣٣

(٢) نفسه : ص ٣٩

(٣) قلوب خالية ، مختارات فصول ، العدد ٢٣ ، ص ١٥

(٤) نفسه : ص ص ٣٩ — ٤٠

(٥) نفسه : ص ٢٢٧

(٦) نفسه : ص ٣٣٠

(٧) الشوارع الخلفية ، مؤلفات عبد الرحمن الشرقاوى ، ص ٥٠٣

(٨) قلوب خالية : ص ٣١٢
(٩) الأرض : ص ١١٩
(١٠) الشوارع الخلفية : ص ٣٥٥
(١١) قلوب خالية : ص ١٩٠
(١٢) الأرض : ص ١١٨
(١٣) نفسه : ص ٦١
(١٤) نفسه : ص ٩٠
(١٥) نفسه : ص ٤١٩
(١٦) قلوب خالية : ص ص ٢٤٩ — ٢٥٠
(١٧) نفسه : ص ٢٥٠
(١٨) نفسه : ص ٣٣٤
(١٩) الأرض : ص ٢٥٤
(٢٠) الشوارع الخلفية : ص ٤١٧
(٢١) قلوب خالية : ص ٥٥
(٢٢) الشوارع الخلفية : ص ٣٧٩
(٢٣) الفلاح ، الطبقة التونسية ، ص ٦ ، ١١
(٢٤) نفسه : ص ٨٩
(٢٥) نفسه : ص ٩٠
(٢٦) الأرض : ص ٤٢
(٢٧) الأرض : ص ٣٨
(٢٨) نفسه : ص ٣٧
(٢٩) قلوب خالية : ص ٣٩
(٣٠) نفسه : ص ١٩٢
(٣١) الشوارع الخلفية : ص ٤٦٢
(٣٢) نفسه : ص ٤٥٧
(٣٣) قلوب خالية : ص ٢٥٠
(٣٤) نفسه : ص ٢٩
(٣٥) نفسه : ص ٢٥٠
(٣٦) الشوارع الخلفية : ص ١٧
(٣٧) نفسه : ص ٢٢
(٣٨) نفسه : ص ٣٩١
(٣٩) نفسه : ص ٨٩
(٤٠) نفسه : ص ٢٤٢
(٤١) نفسه : ص
(٤٢) نفسه : ص ٣٠
(٤٣) الفلاح : ص ٧٠٣
(٤٤) نفسه : ص ٧٤
(٤٥) الأرض : ص ١٠١
(٤٦) نفسه : ص ١٢٧
(٤٧) نفسه : ض ١٤٤
(٤٨) نفسه : ص ٢٤٤
(٤٩) نفسه : ص ٢٤٤
(٥٠) الشوارع الخلفية : ص ٣٧
(٥١) الفلاح : ص ٤٤
(٥٢) نفسه : ص ٤٥
(٥٣) نفسه : ص ٣٥
(٥٤) الأرض : ص ٢٠١
(٥٥) نفسه : ص ١٠
(٥٦) الشوارع الخلفية : ص ٤٠١
(٥٧) نفسه : ص ٤٦٠
(٥٨) قلوب خالية : ص
(٥٩) الأرض : ص ٣٧٤
(٦٠) قلوب خالية : ص ٢٣٨
(٦١) الأرض : ص ٥٤
(٦٢) نفسه : ص ٩٦
(٦٣) نفسه : ص ١٣٦
(٦٤) نفسه : ص ١٦٣
(٦٥) نفسه : ص ١٩٣
(٦٦) نفسه : ص ٢١٤
(٦٧) نفسه : ص ٣٠٠
(٦٨) نفسه : ص ٢١٥
(٦٩) قلوب خالية : ص ٢٠٩
(٧٠) نفسه : ص ٢٤٠

ملف العدد

دراسات فى النقد الروائى

كشف العورات

قراءة نقدية لرواية «تلك الرائحة» للروائى صنع الله إبراهيم

عبد المنعم الباز

■ مقدمة :

تحتل هذه الرواية القصيرة مكانها الخاص فى مسيرة الرواية العربية ؛ فقد قدمت نموذجاً جديداً فى الشكل وجريئاً فى المضمون . فى هذه الرواية مثلاً لا نجد « الحدوتة » التقليدية التى يمكن أن « نلخص » من خلالها الرواية ، لا نجد صراعاً بين أبطال وأشرار ، لا تجد قصة حياة أحد البشر ، لا تجد « شخصيات روائية بالمعنى القديم (مثل شخصية سى السيد فى ثلاثية نجيب محفوظ) ، لا نجد الخير ينتصر فى النهاية ، ولا نجد الشر معبأ فى شخصيات يمكن قتلها . وكل هذا بالطبع لم يعد جديداً « الآن » فى القصة والرواية العربية لكن يجب ألا ننسى أننا أمام رواية صدرت منذ أكثر من عشرين عاماً .

لقد تعرضت الرواية للمصادرة ولم يتم طبعها كاملة فى مصر إلا منذ عامين تقريباً . ورغم هذه المسافة الزمنية بين كتابتها ووصلها للقراء ، فإنها نجحت فى التواصل وعبرت إختبار الزمن كأسة باردة ؛ بل وأعطاها هذا التأخير الطويل عنا كل أبعاد الوثيقة الاجتماعية ، بحيث أننا نرى البدايات الحقيقية للثمانينات ، أبعادها الإقتصادية والاجتماعية ، فى رواية ترصد بعض الوقائع اليومية فى فترة السيتينات ! ونضطر للدهشة حين نكتشف أن « تلك الرائحة » كانت موجودة

فى الواقع كل هذا الوقت ، دون تحرك حقيقى لإنهائها ... فقط بُذلت المحاولت لسد الأنوف وأحياناً الأفواه ودائماً العيون ؛ حتى أصبنا جميعاً « بالزكام » فيما يبدو ، ولم تعد تلك الرائحة تضايقنا كثيراً .

إنها رواية تكشف كل عورات المجتمع دون صراخ أو خطابية ، وأى عورة للمجتمع أكثر من عجز الإنسان فيه عن ممارسة إنسانيته وممارسة حرياته التى لا تضر الآخرين ؟! فمأساة العالم الثالث ليست الفقر أو الجفاف فقط وإنما حقوق الإنسان .

كل ما سبق كان يدفعنى لكتابة هذه السطور ، بالإضافة إلى دافع شخصى هو رغبتى فى معرفة « كيف .. دخلنى » المؤلف « هكذا » منذ القراءة الأولى للرواية وكيف لم يخرج حتى الآن .

البنية الفنية

مثل الزخارف الإسلامية ، يعتمد بناء الرواية على وحدات هندسية صغيرة ، تكرر نفسها فى تشكيل متجانس هادىء ، يكاد يكون مملاً لولا تداخل وحدات هندسية أخرى (متشابهة أيضاً) لتكسر الإيقاع الرتيب وتضع الخط المنحنى بجوار الخط المستقيم فى تناغم حول مركز الشكل . أيضاً سنجد الرواية هيئة مسطحة ذات بعدين وإعتمادها الجمالى أساساً على « التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفنى كله (١)

« نموذج للزخارف الإسلامية يشابه
إلى حد ما البنية العامة للرواية » (٢)

وإذا قرأنا الرواية بعناية سنجد الفكرة واضحة منذ الصفحة الأولى (التى تمثل هنا مركز البناء الشكلى وليس فقط بدايته الأمر الذى يجعل خط البناء الأساسى يأخذ الحلزونى لا الدائرى) وتتكرر على مدى الرواية الجمل التقريرية القصيرة (ذات البعد الرمزى فى أحيان كثيرة) وبين الحين والآخر نرى المونولوج الداخلى حيث الجملة أطول نسبياً وأكثر شاعرية وتأملاً ، إننا لا نجد فيه حلما بمعنى الكلمة ولا ألوانا مبهرة لكن جفاف الوحدات الهندسية الأولى يمنع الخطوط المنحنية هنا جمالاً جريحاً وكأنها دموع رجل أخرس (وهى كذلك إلى حد كبير) .

تتراكم هذه الوحدات لتصنع أحداث اليوم ، وينتهى اليوم لتصنع يوماً آخر ثم يوماً آخر .. ثم يوماً آخر ، كل الأيام متشابهة : حركة فى النهار ثم عودة إلى الغرفة ليلاً والآخرون كثيرون وعلى مسافة ما دائماً من الأنا الراوى . وتنتهى الرواية بنهاية كل يوم وهى العودة إلى الغرفة . نحن أمام حركة كثيرة مقيدة بلا محصلة وزمان محدود بأشعة الشمس ونسخ متكررة من الأيام . هذا هو التشكيل الكلى

للرواية وهو تشكيل يطرح ببساطة علاقة الراوى بالمجتمع والعلاقات الداخلية لهذا المجتمع الذى يتحرك كثيراً .. ولا يتحرك !

ومهما بلغ إعجابنا ببراعة الزخارف فإننا لا نستطيع أن ننسى كم هو مؤلم وغير إنسانى أن يفقد الراوى أحد أبعاده ليمارس أفعاله فى تلك الدائرة المحدودة المسطحة وهذا فى الحقيقة أهم أسباب تفاعلنا مع الرواية .

وفى رأى الأستاذ العالم أن هناك إزدواجاً وتناقضاً فى النسيج المعمارى البنيوى الدلالى للرواية وكان هذا الإزدواج والتناقض يشيران إلى التناقضات الكامنة للتجربة الناصرية ونظامها فى الستينات لكنى لا أرى فى سطور المونولوج الداخلى إلا تنويعات على نفس الوتر (الأنا مقابل الآخرين) فعلى المستوى الدلالى لم يقم الراوى برصد منجزات النظام الحاكم أو حتى شعارته ليبرز تناقضها مع الممارسات الحياتية اليومية للناس . والرواية بكاملها ليست مجرد شهادة الراوى بل وثيقة إتهام واضحة ضد النظام والمجتمع والناس الذين يبحثون عن سخان وريكوردر تاركين والد منى يموت ضرباً ، فتلك الرائحة تملأ أنوفنا منذ الصفحة الأولى .

ولنعد إلى روايتنا حيث نجد الصياغة بشكل عام تعتمد على « جمع الشظايا » ولصقها بفنية (أو فلنقل سذاجة الجملة وذكاء التركيب) . وهذا اللصق يتم غالباً باستخدام واو العطف ففى الصفحة الأولى للرواية نجد ٣٦ واواً للعطف وفى الصفحة الثانية نجد ٥٥ واواً .

والواو - كما نعرف حرف عطف لا ميزة خاصة له ، فلا هو يفيد الترتيب أو التعقيب ، فقط التجاور (وكأن الراوى يريد التعبير عن التجاور الساكن بين كل الأشياء بلا تفاعل أو صراع) والواو أيضاً تعبر عن التراكم .. تراكم الأفعال والأحداث داخل الراوى .

لا نجد فى الرواية تعبيرات من نوع (بعكس ما توقعت ، بالرغم من ذلك ، على أن هذا ، ولهذا السبب) ولا نكاد نلمح كلمة « لكن » إلا فى أجزاء التداعيات ولا نجد إطلاقاً التفكير فى المستقبل أبعد من الساعات القادمة مثل « وقلت أنى سأعرف المنزل من نوافذه الزرقاء » فلا نجد « سوف أفعل غداً كذا » ولا وجود لكلمة « لو » ومثيلاتها .

يدلنا هذا بوضوح على أن الراوى يعيش دائماً فى « الآن » - ليس فقط يوماً فيوماً أو ساعة بساعة ، بل دقيقة بدقيقة وفعلاً يتلوه فعل فهو يذكر لنا كل الأفعال الجزئية الضئيلة بشكل غير عادى ويصف التفاصيل بدقة مملة وكأنه يعرض لنا شريط أيامه بطريقة « العرض السينمائى البطىء » ولهذا عدة دلالات ومبررات .. فالراوى :

١ - « يشعر » بثقل وملل من كل تلك التفصيلات التى تقوبلت داخلها حياته .

أو ٢ - لا يراها بشكل إعتيادى لأن مجرد رؤيته لها وجلوسه على كرسى ما أو دعك جسمه بالصابون فى الوقت الذى يريد أو ركوب الترام ، هو « حدث » لم يمارسه منذ فترة طويلة (فترة الإعتقال) .

٣ - كالإنسان عندما يغادر مجال جاذبية الأرض ويمر بمرحلة إنعدام الوزن أو طائر يتم وضعه فى قفص أكبر من قفصه الذى تعود عليه ، فهو يطير ليتعرف على القفص الجديد ، وهنا نكتشف أن السجن/ القفص أصبح هو الأصل ، ورؤية الحياة المفتوحة ولو بشكل مقيد هى الإستثناء .

٤ - إنسان وحيد معزول فى واقع مضطرب معادٍ ويحاول قراءة إشكاليات الواقع من خلال هذه التفاصيل .

وهو « يبتلع » هذه التفاصيل التى يستقبلها بلا علامة إنفعال واحدة (!) فهو لا يندهش ولا يغضب ولا ينفعل ، فقط ينظر ويتأمل أحياناً .

٤ - الآخرون والعجز عن اللمس

لا بد أن يلفت نظرنا على الفور هذا العدد الكبير من الشخصيات فى الرواية (حوالى ٨٠ شخصية فى ٣٥ صفحة) ومن النصائح النقدية الكلاسيكية جداً التى توجه للمبتدئين فى كتابة القصة ، تلك النصيحة التى تشير بتقليل عدد الشخصيات ماأمكن حتى لا يتوه القارىء بينها وحتى يتم رسمها بعمق يجعل القارىء يتفاعل معها .

لكن الكاتب هنا أراد العكس ، أراد أن نكون دائماً مع شخصية الراوى بينما نمر مروراً سريعاً ببقية الشخصيات ليرصد بذلك سطحية العلاقات بين الراوى وهذه الشخصيات . فالآخرون هنا يتواجدون ويتكلمون وينصحون لكننا لا نجد تفاعلاً (تداعيات) إلا مع ١١ شخصية هى :

١ - الأب والأم (ماتا)

٢ - والد منى (مات)

٣ - أم منى (وحيرة الراوى أمام سؤالها الساذج)

٤ - نجوى (تبتعد تدريجياً)

٥ - صخر ومجدى (إحساس عقلى بمشكلتهما ويوجد بهما إنعكاس ما لشخصية الراوى فهو يعطف عليهما بقدر مايسخر منهما)

٦ - فتاة المترو (لكنها لم تلبث أن حولت عينيها بعيداً ولم تلتفت نحوى أبداً) ص٤٨

٧ – سامية «ولا مكان لأحد آخر فى حياتها وسرعان ماسأنصرف وسيكون هذا هو نهاية كل شيء» ص ٣٥

٨ – الأخ الذى يقول «أنا الآن إنتهيت ، سأربى أرانب» ص ٤٦

٩ – إبنة العمة ، الوحيدة التى كانت توجه نحوه الكلام وهو طفل لكن ماتفعله مع العجوز يثير ذكرياته بما كانت تفعله أمها مع أبيه فتصبح الذكريات نفسها عائقاً عن التواصل .

فحتى هذه الشخصيات الخاصة بعيدة لأسباب مختلفة شبه دائمة ، والشخصيات يمكن تقسيمها كمايلى :

١ – شخصيات لا نعرف مدى إهتمامها بالراوى مثل : صخر وفتاة المترو .

٢ – شخصيات لا تعرف الراوى ولا تبالى به مثل : الفتاة العوراء والفتاة العرجاء والمرأة التى تبكى فى المجلة وصديقة بنت العمة والشاب فى القارب والجرسون الذى يتجاهله . وهى شخصيات يمر بها الراوى ولا يخاطبها ورغم ذلك لها دور فى بناء الرواية وفى رسم ماداخل شخصية الراوى وفى تأكيد أن الآخرين لا يكترثون به .

بالإضافة إلى لمسات تلك الشخصيات التى توضح مظهر الحياة اليومية فالطفلة السمينة حيث تُغْرق منى ، هى إمتداد لمنطق القوة السائد فى كل شيء والفتاة التى تخلع ملابسها فى النافذة المضيئة هى الحلم الصاخب المستحيل والصبى ومايحدث له فى الحجز يعبر عن فساد العلاقات فى بنية المجتمع .

٣ – شخصيات تعرف الراوى ولا تكاد تبالى به .. مثل :

الأخ صاحب الشقة ، الصديق المعتذر بأخته ، سامى ، الجار ، العمة ، أولاد الخالة ، الأم التى «حتى آخر لحظة لم تكن تود أن ترانى أو تراكم» ص ٦٠ .

وهذه الشخصيات رغم قلتها إلا إنها تلعب دوراً هاماً فى إبراز عزلة الكاتب ، وباستثناء سامى فإن الكاتب عبر عن الشخصيات الأخرى هنا بصفاتها لتأكيد صفتها العامة وإضفاء نوع من التجرد عليها . «قال لى أخى على السلم أنه مسافر ولا بد أن يغلق الشقة .. وقال صديقى : أختى هنا ولا أستطيع أن أقبلك» ص ٢٥

فالراوى بالتأكيد يجرب أولاً الأماكن التى يتصور فيها إحتمالاً أكبر لقبوله لكنه ، حتى فى هذه الأماكن ، شخص غير مرغوب فيه وغير مقبول ببساطة مرعبة ، لذلك لا نجده يستخدم كلمة «صديقى» بعد الصفحة الأولى مطلقاً ، فحتى رفاق المعتقل مجرد أسماء والوحيد الذى لا يسميه

منهم هو والد منى الذى مات .

وبالنسبة للأم فإنقطاع العلاقة مع الأبناء دلالته خطيرة فهى تموت بينما يتسكع الراوى هنا وهناك وتنشغل أخته بتفاصيل شقة الزواج ويفكر أخوه فى تربية الأرانب . فالراوى يعرف بالصدفة ويسأل بهدوء كيف ومتى ماتت .

٤ – شخصيات تعرف الراوى وتهتم به بأشكال مختلفة :

أ – إهتمام مهنى : الضابط ، ٤ عساكر ، المومس .

ب – إهتمام فضولى أو تعارف عابر : المساجين داخل الحجز ، جسنية وأمها وخطيبها وخالها ، طفلة سامى ، نهاد وضيفتها ، عادل وزوجته ، زوجة الأخ وبناته وأزواجهن ، حسن وشقيقه ، العم وأولاده ، الخالة والجدة وخالة الجدة وإبنة العمة وزوج سامية .

جـ – إهتمام شبه إحتياجى : مجدى ، سرى ، رمزى (إحتياج نفسى للراوى)

د – إهتمام إنسانى فوق : أخته ، خطيبها ، أخوه صاحب الفيلا ، أم نهاد وأبوها وشخصية الأب ونجوى . (فهذه الشخصيات تقدم النصائح وبعض النقود أو الهدايا وتتوقع قدراً ما من الطاعة من الراوى) .

هـ – إهتمام إنسانى شبه متبادل أو متوازن : منى وأمها وأبوها وسامية .

هكذا تقع علاقة الراوى المتوازنة مع أربع شخصيات لا غير من ثمانين شخصية . ولعل عدم تجاوب نجوى جنسياً معه ، وعجزه عن الممارسة مع المومس ، والممارسة الذاتية كلها إشارات متتالية لإنقطاع علاقاته مع الآخرين وتمحور الراوى حول نفسه .

وقد نالت أجزاء الرواية التى تتناول الجنس ، لعنات المعترضين عليها وبعض المعجبين بها . فالأستاذ يحيى حقى – مثلاً – يرفض بشدة التناول والتعبير الفزيولوجى عن الجنس (وعن غير الجنس أيضاً) باعتبار أن الأدب يتناول المناطق التى يضطر الإنسان فيها إلى إختيار ما وأن الحديث بالتفصيل عن ألم (غير إختيارى) كألم الولادة لا يهم ولا يفيد القارىء . هذا بالإضافة للحساسية الخاصة للجنس فى الشرق بالذات حيث « نسمح للدعارة أن تكون فى الشارع ولا نسمح لشخصية روائية أن تعهر »[٣] .

لكن السؤال الذى يتعين أن نسأله دائماً هو : « هل قام هذا الجزء بخدمة النسيج العام للعمل أم لا ؟ . وهل يؤثر حذفه على مضمون الرواية سلباً أم إيجاباً ؟ وهل يمكن كتابته بطريقة أخرى

تحمل إمكانية أكبر لتوصيل هذا المضمون ؟

ولنا أن نزعم هنا أن رفض هذا الأسلوب فى تناول الجنس والحياة بشكل عام ، هذا الرفض يعنى نجاح الرواية فى إفزاع قارئها من هذا المصير وهذا المجتمع . إن مجال الإختيار والصراع وهو المجال التقليدى للأدب هو هنا مجال مغلق أمام الراوى ومجال الفعل الوحيد هو تلك الأفعال اليومية المتكررة . وأخلاقيات المجتمع الذى يسمح بتعذيب البشر ، هى أخلاقيات لا يمكن أن تحدد لأحد هؤلاء المعذبين ، ماذا يفعل وماذا يكتب وكيف يعبر عن نفسه . ولعله كان سيدهشنا أكثر لو عبر الراوى عن نفسه بالطريقة التقليدية متجاوزاً (بل وخائناً) خصوصية تجربته الحياتية ، وساعتها غالباً ما كنا لنصدقه .

وإذا بحثنا عن مفتاح آخر يبين تمزق العلاقات بين الراوى والشخصيات ، سنلاحظ مثلاً عدداً هائلاً من أفعال قال وقلت وقالت وقالوا (فى الماضى والمضارع) وهى بالتحديد ٣٠٩ فعل فى ٣٥ صفحة (متوسط ٩ فى كل صفحة) وهذا طبعاً يعبر عن ثرثرة الشخصيات وإبتعادها عن مجال الفعل ، لكن مايعنينا هنا هو نسبة « قلت » إلى « قال أو قالت أو قالوا » فالطبيعى فى الحوار أن تكون النسبة (١ : ١) لكننا نجد النسبة (٨٠ : ٢٢٩) أى (١ : ٣) تقريباً ، فالراوى إذن يسمع أكثر مما يتكلم (أرى وأسمع .. ولا أتكلم) بل إن عدد الكلمات التى ينطقها ليسمعها الآخرون ٢٥١ كلمة فقط على مدى الرواية . (وهو بالمثل يقرأ لكنه يعجز عن الكتابة) .

وإذا تتبعنا هذه النسبة خلال أجزاء الرواية المختلفة نجدها : ١ : ٢٥ فى أجزاء التداعيات فى حوالى ١٣ صفحة . أى بمعدل ٢ لكل صفحة (وهذا أقل من المتوسط بكثير لأن التداعيات محلقة وإن كانت تبدو تسجيلية أيضاً لكن الإحساس وألوان الأشياء أو حتى مواقعها وسرعة حركتها تصبح كلها ذكريات هامة . أهم مما قاله الآخرين) ولأن معظم التداعيات ذكريات من الطفولة أو المعتقل فإن تلك النسبة الضئيلة لا تدهشنا .

– وفى الصفحة الأولى وهى مع الضابط والعسكرى والرافضين لإستضافة الراوى نجد النسبة ٥ : ٩

– وفى الصفحة الثانية وهى داخل الحجز ترتفع النسبة إلى ٣ : ٤ وكأن داخل الحجز فرصة الراوى للكلام أكثر من خارجه ! حيث العالم الذى إعتاده .

– مع منى وأمها وذكريات أبيها نجد النسبة ٤ : ٨ من ص٢٨ : ٣١ ومع دخول صخر حتى خروج الراوى بمنى تصبح النسبة ١ : ٣ وهكذا تنخفض بسبب صخر ، ومع منى وحدهما تكون النسبة عالية جداً ٢ : ٢

ــ مع نجوى الحبيبة القديمة النسبة ٢ : ١١ وهذا يمهد ببساطة لإنفصالهما « وقالت : سأخرج الآن . قلت : متى سأراك ؟ قالت : سأمر عليك » ص٣٥

فرفضها لتحديد موعد بالإتفاق معه ولكن عندما تشاء ستمر عليه يتماشى مع نسبة الكلام وعدم توازن العلاقة .

ــ مع سامية ذات الإبتسامة البسيطة الصريحة نجد النسبة ٦ : ٨ وهى نسبة مرتفعة تعبر عن تفاعل الراوى معها وتعاطفه « هاقد تقييدها إلى الأبد . وليس أمامها إلا الإستسلام » ص٣٧

ــ مع أخته وخطيبها وحسنية وخالها ص٣٧ ، ٣٨ نجد النسبة ٣ : ٩ وهى تقارب المتوسط .

ــ مع نهاد وأبيها وأمها وضيوفهم حيث الفارق الطبقى واضح نجد النسبة ١٦ : ٣٢ وهى نسبة مرتفعة قليلاً لكننا لا ننسى أن نهاد « كان صوتها خافتاً وأنا قد تعبت من الأصوات العالية » ص٣٩ . وبين مرات حواره نجد الحديث هكذا « قلت لها : إنى أكتب . قالت : هل تكتب قصصاً ؟ وقلت : نعم . قالت : من الكتب ؟ قلت : لا ، من رأسى » ص٣٩ . فالإجابة على قدر السؤال وكأننا فى محضر رسمى ! دون إنطلاق فى الحديث وكلها لا تزيد فى العادة عن ثلاث كلمات بعد « قلت » : « وقال كيف حال نهاد . قلت : كويس » ص٣٩

ــ مع أخته وخطيبها وعادل وزوجته ص٤١ تصبح النسبة : صفر : ١٤ حيث يكون حديثهم هجومياً « وجاءت أختى وقالت : كم بقى من الخمسين قرشاً .. وقال : إن الحالة لا تطاق . وقال : أنتم تريدون أن تنشروا الفقر » أو منفصلاً عنه تماماً . « وقال لخطيب أختى : سأدلك على أحسن مكان تشترى منه صبانة » .

ــ ومع أخيه صاحب الفيلا وبناته ص٤٥ ، ٤٦ تكون النسبة أيضاً صفر : ١٩ الأمر الذى يعبر عن إنفصال تام ؛ فالحديث يبدأ هكذا « وقال : تلف كل شىء منذ أصبح العمال فى مجالس الإدارات » وينتهى هكذا « وقال : أنا الآن إنتهيت . سأربى أرانب »

ــ مع المومس نجد النسبة ٢ : ٣ فى محاولة فاشلة للتواصل وبالمناسبة فأنا أعتقد أن إصرار الراوى على « الجراب » ص٤٩ لا يعبر فقط عن إحساسه بعدم نظافة المرأة ، كما يرى الأستاذ محمود أمين العالم ، ولكن أيضاً عن عدم قدرته على ملامسة الآخرين دون حاجز .

ــ فى بيت جدته تكون النسبة ٥ : ١٥ وهى النسبة المتوسطة لكن الحوار من جانب الراوى شبه ميت « قلت لها إسمى .. وقلت لها : متى ماتت أمى بالضبط .. وقلت أين .. وقلت كيف كان حالها .. وقلت : يجب أن أذهب الآن »

فذكر الاسم أولاً يعبر عن إنقطاع الصلة وعدم ألفة الوجوه والأسئلة أيضاً عن الخطوط العريضة لحادث الوفاة (متى وأين) دون إهتمام بالتفاصيل كل هذا يعبر عن الجفاف داخل الراوى ثم « يجب أن أذهب الآن » .

وهكذا على مدى الرواية لايقول الراوى رأياً (فيما عدا أجزاء التداعيات) بعد كلمة « قلت » ، فقط يقول : نعم ، لا ، كويس ؛ وماأشبه . وكأنه يتعلم النطق من جديد .

وإذا حاولنا رسم منحنى لعلاقته بالآخرين فإننا لن نجد مقياساً أفضل من هذه النسبة التى تتبعناها على مدى صفحات الرواية مع إستبعاد أجزاء التداعيات لأنها لا تعبر عن علاقته بالآخرين « هنا ، الآن » .

ولعل هذا المنحنى المتذبذب صعوداً وهبوطاً يدلنا على أن الأشياء ليست ساكنة وزاكدة كما تبدو فى الرواية بل هناك حركة داخلية قلقة حائرة بين التواصل والفشل . فالشخصيات كما نرى ليست متساوية بالنسبة للراوى حتى لو أخفى رأيه فيها تماماً !

الأنا والقوقعة الزجاجية

على مدى الرواية تلح علينا لغة العين التى تطرح فكرة المسافة القائمة دائماً بين الأنا الراوى والآخرين .

والراوى هو دائماً « الأنا » بشكل مطلق سواء كان فاعلاً أو مفعولاً به (رغم خصوصية معاناته الشديدة على المستوى الفكرى والإجتماعى) فالمؤلف يصر على ألا يعطيه إسماً وفى إحدى المواقف يقدم نفسه على إنه « إبن فلان » ص ٤٠ والأقارب يقدمون هكذا « أخى ، أختى ، إبنة عمتى ، عمتى ، عمى ، جدتى » دون أسماء أيضاً بشكل يجعل القارىء ينزلق إلى « التوحد » مع الأنا الراوى مهما بلغت إختلافات الخبرات الحياتية بينهما .

وهو ماعبر عنه الروائى محمد مستجاب « قد ترفض جملة فى الرواية وقد يضايقك لفظاً أو موقفاً مخدشاً لكن فى نفس الوقت ؛ تجد نفسك جزءاً من مقطع معين دون أن تكون سجيناً سابقاً وتجد نفسك فى موقف محبط جنسياً رغم أنك قد لا تكون قد مارست الجنس من قبل ، وتجد نفسك

مضروباً ومجهضاً رغم أن ذلك لم يحدث لك أنت[٤] هذا التوحد المرعب مع شخصية مأزومة مهزومة عاجزة عن الفعل يجعل « الرواية تفزعك وتخرجك من دورك الثانوى إلى دور أساسى هو أين أنت الآن ؟ »[٥]

لتصبح أنت/ أنا الراوى فى مقابل الآخرين ، ترى العالم الواسع من خلال عيونه المتعبة .

إن الكاتب حين إستخدم بإصرار وتمكن فنى العبارات الشديدة العادية مثل « تناولت الفوطة » أو .. قال لى أخى على السلم أنه مسافر » أو حين يعبر عن المشاهد الجنسية بطريقة فزيولوجية فإنه يرفض ويلغى تلك المسافة بين التجربة الحياتية والتعبير الفنى عنها إنه لا يخاطبنا عبر ثقافتنا بل يواصل معنا عبر « الطبقات التحتية للوعى » دون تشبيه بليغ هنا أو إستعارة مكنية هناك .

لقد أدخلنا قوقعته الزجاجية الصغيرة من خلال عشرات التفاصيل اليومية البسيطة ، وكأنه رفض فكرة محاكاة الواقع ليقدم لنا الواقع نفسه ، إننا نجد مئات من الأمثلة المشابهة الناجحة فى الأغانى الشعبية حيث سذاجة البدايات وروعتها ، فى أحد أغانى الهنود الحمر مثلاً تقول الأغنية :

« انظر إلى ذلك الشاب
إنه يشعر بالسعادة
لأن حبيبته تنظر إليه .[٦]

أو فى العديد عندنا فى مصر حين تقول المرأة التى مات إبنها :

« قعدوا الحريم قعدت بينهم معاهم ولادهم يتعجبنوا بيهم
قعدوا الحريم قعدت بينيهم وأنا الشقية إحترت وسطيهم »[٧]

إن التجربة الحياتية هنا لا تحتاج إلى « ترجمة فنية » إنها فقط تدون وتقال كما هى بسيطة وصادقة وجميلة .

لذلك لا يمكن أن نعتبر هذه الرواية إحدى روايات المدرسة الجديدة فى فرنسا . صحيح أن « البطل فى الرواية الجديدة دائماً متوحد يراقب ويسجل ويشكك »[٨] وصحيح « إن هذا التسكع فى شارع طويل أو فى مدينة مقفرة أو فى ميناء خالٍ قد أصبح صفة من صفات الرواية الجديدة منذ أن رأينا « بلوم » فى رواية جيمس جويس يتسكع فى طرق دبلن »[٩] وصحيح أن الرواية الجديدة كما تقول ناتالى ساروت « يجب أن تسجل ولكن بدون تعليق ذلك الإتصال المباشر والملموس بالأشياء والشخصيات ، التى يلتقى بها ضمير المتكلم فى الرواية »[١٠] .

وصحيح أن « تلك الرائحة » رواية تقوم على الرصد والوصف وإهمال العقدة كمحور

إرتكاز للعمل الفني . لكن الصحيح أيضاً إنها رسالة إحتجاج لاتقل عنفا عن رسائل « الفلاح الفصيح » ، ذلك إنها تخلو من صخب العتاب أو حتى دموع الحزن ، فقط تحمل الرفض البارد لهذا العالم وهذا المجتمع و « هذه الرائحة » . بل إن الفلاح الفصيح حين كتب رسائله الرائعة ضد حاكم ظالم ، كان مع ذلك مؤمناً بالنظام ككل بدليل أنه كان يخاطب بها نفس الحاكم !

لذلك فالنطق يمثل قدراً من الأمل فى التغيير أو على الأقل تفريغ شحنة من الغضب أما الغضب المكتوم اليائس فليس أمامه إلا « محاورة الأنا » ولعل أخلد العبارات الباقية فى التراث الأدبى هى تلك العبارة التى تفتتح بردية برلين « **مع من أتكلم ؟** » .

إن « تلك الرائحة » مهما بلغ إختلاف صياغتها عن الرواية التقليدية فإنها (ومن خلال نفس الصياغة المختلفة) تطرح رؤيتها ورأيها بوضوح فى المجتمع المصرى فى منتصف الستينات وهى ليست رواية عن أزمة « الأنا الراوى » ، لكنها رواية عن المجتمع وعن الآخرين من خلال أزمة « الأنا الراوى » .

وبينا فى الرواية الجديدة .. لاشىء فوق العمل ، لايقين ، ليس لدى الكاتب مايقوله ولكن لديه طريقة للقول ، هى مشروعه وهى عمله ، التى أصبحت مضمونة »[١١] فإن صنع الله إبراهيم يرى أن « كل شىء يخضع لما تريد أن تقوله[١٢] وبينا تكتفى الرواية الجديدة برصد هذا التشيؤ الذى يصيب الإنسان فإن روايات صنع الله إبراهيم تقدم هذا التشيؤ بقسوة تضطرك إلى رفضه ومحاولة إنهائه .

إن « الأنا الراوى » ليس مجرد راصد هنا ، إنه وقبل كل شىء : « إنسان جريح » وكل هذا الإلحاح على توضيح عزلته عن الآخرين يعكس أيضاً رغبة عارمة مكتومة فى إحتضانهم والتواصل معهم ، إنه يقدم لنا كابوس الواقع اليومى لنتشبث بحلم التغيير أكثر وأكثر .

الجملة والفعل واللافعل

كما لاحظنا من قبل يميل المؤلف لإستخدام الجملة القصيرة ولإهمال الصورة الفنية والتشبيهات البلاغية معتمداً على توصيل رسالته على الصورة الكلية لكل تلك التفاصيل وعلاقاتها الداخلية ، وعلى إضاءة بعض الأجزاء بالتداعيات والمونولوج الداخلى ، لكن مهارته الحقيقية تبدت فى إنتقاء الجزئيات الصغيرة المعبرة عن حالة المجتمع وتقديم العديد من النماذج الاجتماعية والإنسانية . وفى أجزاء كثيرة كانت الجمل التى تبدو تقريرية تماماً ، قادرة على حمل بناء رمزى كامل ، أو التحول إلى قصص قصيرة منفصلة معبرة عن فكرة الرواية .

يجب أن نلاحظ أيضاً التركيبات الخاصة لبعض الجمل مثل « إنه شيطان الذى ركب هذه المكنة » ص ٥١ « تفرجت على الإعلانات التى قالت إن هذا العالم مجنون » ص ٥٧ « كنت أريد الآن أن أعرف متى ماتت أمى على وجه التحديد وأين » ص ٦٠ فهذه الصياغة للجملة لا تبدو فقط ركيكة ، وإنما تذكرنا فوراً بالصياغة الأجنبية للجملة ؛ بحيث أننا حين نحاول ترجمة هذه العبارة إلى اللغة الإنجليزية مثلاً ، سنستبدل كل كلمة بكلمة إنجليزية دون تغيير يذكر فى ترتيب الكلمات أو صياغة الجملة وكأن المؤلف كان يفكر بلغة أخرى غير اللغة العربية ! فهل يرجع هذا إلى ثقافته الخاصة وعمله كمترجم أو إلى محاولته.لأن « يكون النثر واقعياً محدداً للغاية ذا أبعاد متعددة (جبل الثلج) فى مواجهة السيولة العربية التقليدية . »(١٣) أياً كان السبب فالنتيجة هى مزيد من إحساسنا بغربة الراوى من خلال غربة اللغة نفسها .

ونحن نلاحظ منذ البداية أن الجمل معظمها فعلية بحيث من الأسهل أن نحصى الجمل الإسمية ففي أول عشر صفحات مثلاً نجد-٥٣ جملة إسمية فقط ! (منها ٣٣ جملة فى أجزاء التداعيات التى لا تتجاوز ٤ صفحات فى المساحة) .

ولا يعبر هذا الكم من الجمل الفعلية عن وجود فعل حقيقى وتصاعد درامى داخل القصة ، ففى الحقيقة هى أفعال تعبر عن حالة اللافعل حيث تسود أفعال مثل : « قال ، قلت ، نظرت إلى يدى ، تناولت الفوطة » فالأفعال هنا لا تتحرك فى إتجاه معين ولا ترسم منحنى لصراع ما ولكنها مجرد نقاط صغيرة يتكون منها محيط دائرة كل يوم ، حيث محدودية الحركة (الحجرة الوحيدة والعودة يومياً لها قبل الغروب وهى مركز دائرة كل يوم ، والمواصلات مزدحمة ، والنقود قليلة والآخرون الكثيرون جداً والمختلفون جداً) .

أما الأجزاء الرمزية فى النص فأمثلتها كثيرة :

وقفت أتشمم الهواء وكانت نافذتى تطل على مؤخرات عدة منازل ولم يكن يبدو لى من الشارع غير جانب صغير ، وملت برأسى إلى الخارج ولويت رقبتى لأرى المحلات المضاءة والناس وهى تروح وتجىء وتعبت فتراجعت برأسى إلى الوراء » ص ٤١

ألا تنقل هذه الجمل السردية البسيطة بكلماتها العادية ، (والمنتقاة بعناية فائقة رغم ذلك حالة الراوى طوال الرواية وهو « يتشمم » أو هو ينظر للناس وهى تروح وتجىء فى الحياة أو تراجعه وتعبه .

ــ أو تلك الفتاة الجميلة التى تسير « بجوار » المترو ثم يتبين أنها تعرج فهى لا تقدر إذن على دفع ثمن التذكرة فتمشى رغم عاهتها وتكاد تكون معادلاً موضوعياً للراوى غير القادر على دخول الحياة ، فقط يسير ببطء « بجوارها » .

ـ وبالمثل « فتحت شراعة الباب **أولا** فوجدت العسكرى أمامى ففتحت له الباب وتناولت الدفتر من جيبى **وقدمته له فوقع ثم إنصرف وعدت إلى حجرتى وحاولت أن أقرأ من جديد** لكنى لم أستطع وأخذت **أتمشى فى الحجرة** ووقفت فى النافذة . كانت **كل النوافذ أمامى مغلقة** » ص٥٥

مرة أخرى هنا لا يقول الزواى شيئاً لكن الأفعال بتسلسلها تعرض تأثير العسكرى على القراءة (أو السلطة على الثقافة) والتمشية فى الحجرة تعكس رغبة فى الهبوط إلى الشارع وهى رغبة غير ممكنة قطعاً بل وكل النوافذ أمامه مغلقة وكأنها كل الطرق مسدودة فى وجهه رغم « وسألنى آخر : مخدرات ؟ قلت : لا ، قال : سرقة ؟ قلت : لا . قتل : لا . رشوة ؟ لا . تزييف ؟ لا »(١٤) ص٢٧

كل هذه اللاءات وكل هذه القيود عليه . إنه يجدف بشرف وإستماتة « **لكن المياه كانت تعاكسه** وكلما أفلح فى الإقتراب من هدفه إبتعد عنه وبدا يجدف بحركات محمومة وبدا اليأس عليه وترك المجداف فجأة وضم راحتيه أمام فمه وصرخ لزميل له فى قارب بعيد طالباً النجدة لكن زميله لم **لم يرد عليه وربما لم يسمعه** » ص٥٦ ويؤكد إرتباط هذا الجزء بحالة الراوى ، قوله بعد هذا مباشرة « ولم تكن القهوة قد جاءتنى **وناديت على الجرسون فلم يلتفت ناحيتى** فقمت وغادرت الكازينو » ص٥٦

ولعلى بعد هذه القراءة النقدية حين أكرر السؤال على نفسى « كيف دخلنى المؤلف هكذا منذ قراءة الرواية وكيف لم يخرج حتى الآن ؟ » أتذكر نصيحة صامويل باتلر « يلزمك قبل كل شىء أن تعمل بهدوء ، دون أن تلهث وخذ الأمور بيسر ، ليس فى الفن سر محجّب ، فابدأ بوصف ماتراه وافعل ماأنت قادر عليه فإنك ستصل تدريجياً إلى معرفة ماذا تريد أن تفعل وتعجز عن فعله حينئذ يتاح لك فعله »(١٥)

(١، ٢) « تراث الإسلام » سلسلة « عالم المعرفة » العدد (١١) القسم الثانى تضيف : شاخت وزبوزورث ترجمة : د. حسين مؤنس ، إحسان صدقى العمد .

(٣) عبد الكبير الخطيبى « رواية المغرب العربى » نقلاً عن كتاب « الرواية العربية : واقع وآفاق » .

(٤) أثناء مناقشة الرواية بصالون الرافعى عام ١٩٨٧ – انظر مجلة «الرافعى» العدد (٤) نوفمبر ١٩٨٧ ص٢٣

(٥) نفس المصدر والصفحة والكلمة مازالت للأديب محمد مستجاب .

(٦) تاريخ الهنود الحمر . دى براون . ترجمة توفيق الأسدى ص١١٣ دار الحوار .

(٧) المراثى الشعبية (العديد) د. عبدالحليم حفنى ص٣٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٨) « لقطات » آلان روب جرييه – دارسة د. عبدالحميد إبراهيم ص١٧ سلسلة الإبداع العالمى .

(٩) المصدر السابق ص٢٦ .

(١٠) المصدر السابق ص١٤ .

(١١) « لقطات » آلان روب جرييه – دراسة د. عبدالحميد ابراهيم ص٢٠

(١٢) الرواية العربية : واقع وآفاق دار ابن رشد ص٣٠٢ (شهادة صنع الله ابراهيم)

(١٣) الرواية العربية : واقع وآفاق ص٢٦٣ (شهادة صنع الله ابراهيم عن تجربته الروائية)

(١٤) يذكرنا هذا الجزء بالذات بالإصحاح الرابع من رسالة بطرس « إن عيرتم باسم المسيح فطوبى لكم .. إن أحدكم لا يتألم لأنه قاتل أو سارق أو فاعل شر أو صاحب فضول ، فإن تألم لأنه مسيحى فلا يخجل » ولعل هذا سر جرأة المؤلف على المكاشفة ونزع أوراق التوت عن المجتمع الذى يطالبه بالخجل لمجرد كونه كما هو أو كما قال جيمس جويس فى العبارة التى يصدر بها الكاتب روايته « أنا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة ولسوف أعبر عن نفسى كما أنا » .

(١٥) من كتاب « أنشودة للبساطة » يحيى حقى ص١٥٩ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

□ دراسة □

الفكر الثورى العربى : أزمة الموضوع ـ أزمة الذات

د . فوزى منصور

أود أن أعترف اننى تعرفت على مهدى عامل منذ عام فقط على وجه التقريب ، عندما سمعت خبر اغتياله . عندئذ خرجت إلى الأسواق أحاول أن أجد فيها بعض آثاره ، عسى أن أتعرف منها عليه هو أولا : على هذا الشهيد الأخير فى سلسلة متتالية متسارعة الإيقاع من شهداء الفكر فى وطننا العربى ثم ، من خلال التعرف عليه ، التعرف على تلك القوى الظلامية التى كرست جهدها وجهادها لإطفاء المصابيح فى هذا الوطن .

لم أجد فى أسواقنا المصرية سوى كتاب واحد لمهدى عامل هو « أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية ؟» . قرأت له عبارة جعلت تتردد كثيرا بأشكال مختلفة فى صفحات الكتاب الأولى : « إن كل نقد لأيديولوجية طبقة معينة بالضرورة باطل ، إن كان نقدا لها من موقعها الطبقى نفسه ، أى من زاوية تطورها الطبقية » . ذكرتنى هذه العبارة بعبارة أرددها كثيرا كلما تأملت ما يدور فى مصر وموقف أقسام واسعة من اليسار منه : « إن كل نقد لممارسات البرجوازية هو بالضرورة دعم لها إن كان هذا النقد ينطلق من مواقع البرجوازية الفكرية » . ووجدت فى هذا التقارب بين ما كتب مهدى عامل وما أردد رابطة قوية تجمع بيننا وقلت فى نفسى: هذا رجل على شاكلتى ـ أو أنا على شاكلته . تركت الكتاب جانبا حتى أفرغ له ، لكن قبل أن أفرغ له طلبت إلىّ

أمينة رشيد أن أشارك فى هذا الاحتفال بذكرى مهدى عامل . ترددت كثيرا ثم قبلت من قبيل التحشم : التحشم من أن أتغيب عن الحديث فى مثل هذا الحفل عندما ادعى إليه ، والتردد لشعورى أن الحديث عن مهدى عامل وفى مثل هذه المناسبة ينبغى أن يؤخذ بكل الجدية التى تليق بالرجل وبالمناسبة وليس يستقيم مع هذه الجدية أن أتحدث عنه ويداى تقصران عن أن تصلا الى غير كتاب واحد مما كتب .

على كل حال ، تفرغت خلال هذا الاسبوع لقراءة الكتاب . وتحول التعرف تدريجيا إلى معرفة ، معرفة ناقصة لأن كتابا واحدا لا يكفى للتعرف على ذلك المفكر الخصب متعدد الجوانب . ثم زاد تعرفى عليه خلال هذا الحفل وأنا أستمع الى احاديث الذكريات التى خاض بها بعض رفاقه وأصدقائه . وبوجه خاص ما قاله الأستاذ دكروب من أن مهدى عامل كان يثير المشكلة ، ويتناولها من كل جوانبها ، لكى ينتهى بالقول ان هذه المشكلة تطرح أيضا مشكلات جديدة ، ويتطرق بعد ذلك إلى هذه المشكلات الجديدة ، يقلبها على مختلف أوجهها ، ويستنتج منها ما يشاء . لكى يستدرك على الفور « إن هذه القضية بدورها تطرح مشكلات جديدة » .

مثل هذا الذهن الوثاب ، المتفتح أبدا لخطوات المفكر ، كيف يمكن التعرف الحق على صاحبه إلا من خلال الحوار والمناقشة معه ؟ وإذا كانت يد الغدر قد حالت الآن بيننا وبين التعرف عليها ، والتفاعل معه ، والافادة منه على الوجه الذى ينبغى : من خلال الحوار والمناقشة معه ، فلن تستطيع هذه اليد الغادرة أن تحول بيننا وبين التعرف عليه ، والتفاعل معه ، والإفادة منه ، من خلال الحوار والمناقشة مع فكره .

● ●

شعرت بالحاجة إلى ذلك بوجه خاص عندما قرأت فى كتاب « أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية » تحديد مهدى عامل الدقيق القاطع لطبيعة الأزمة التى تواجهها مجتمعاتنا العربية . واسمحوا لى أولا أن أذكركم بالمناسبة التى كتب من أجلها هذا الكتاب . لقد كتب للرد على التكييفات المختلفة للأزمة التى نشعر بها جميعا (والتى كانت قد طرحت فى ندوة فكرية عقدت فى الكويت) باعتبار هذه التكييفات ، على اختلاف صورها وأشكالها ، منطلقة فى الأساس من الأيديولوجية البرجوازية ومن ثم فهى غير صحيحة وبالتالى غير منتجة وقد كان حاسما وضارما فى ذلك . لقد رفض تحديد الأزمة بأنها مشكلة « تخلف وتقدم » على نحو ما يذهب أصحاب المنطق الوضعى ويسير فى غبارهم الكثيف المعمى المدرسيون نقلة الأفكار الجاهزة المسطحة من أساتذة الاقتصاد فى الجامعات ، لأن هذه الصياغة تخفى « **علاقة التبعية البنوية** »التى تربط البنية الاجتماعية

العربية ، من حيث هي **بنية كولونيالية** ، بالبنية الاجتماعية الرأسمالية في أوروبا الغربية وأمريكا ، من حيث هي **بنية امبريالية** . وباختفاء علاقة التبعية هذه **يختفي الاختلاف البنيوي** بين هاتين البنيتين ، من حيث أن الأولى تخضع ، في تكونها التاريخي وفي تجددها الراهن ، أي في تطورها المستقبلي ، لسيطرة الثانية . وباختفاء هذه **السيطرة الامبريالية** التي تتحكم بتطور البنية الاجتماعية العربية كبنية اجتماعية كولونيالية ، **تختفي القضية الأساسية** التي تواجه تطور هذه البنية في العالم العربي ، والتي هي قضية **تحررها من السيطرة الامبريالية** ، أي من **علاقة التبعية البنوية** التي تربطها بالامبريالية » .

وهو ينقض التفسير التاريخي لـ « التخلف » إذ « ليس الماضي ، في بقائه في الحاضر ، سبب « التخلف » بل الحاضر هو سبب بقاء الماضي فيه » . **وينقض مقولة « التخلف الفكري » لأن الطابع الغيبي يسيطر على هذا المنطق الذي لا يرى الفكر إلا كجوهر ، ولا ينطلق من وحدة البنية** الاجتماعية القائمة ، ومن تماسكها الداخلي ، ينقض هذا جميعه وينقض غيره من مقولات البرجوازية الرائجة ، وينقض قبل ذلك كله تكييف الأزمة بأنها « أزمة تطور حضاري » وأن التي هي في أزمة هي « الحضارة العربية » ، أي عدم قدرتها على الوصول إلى ما وصلت اليه « الحضارة الانسانية من تقدم » ، فمجرد الإقرار بأن الأزمة التي تعاني منها مجتمعاتنا العربية القائمة هي أزمة الحضارة العربية ، يفرض على الفكر اتباع منهج يبتعد فيه عن معالجة الأزمة الفعلية من حيث هي أزمة هذه المجتمعات في بنياتها القائمة ، ليسير في اتجاه آخر هو اتجاه البحث عن أسباب هذه الأزمة في بنية الحضارة العربية نفسها ، فيرتد بهذا إلى الماضي للبحث عن أسباب علة الحاضر .

ويواجه مهدي عامل ذلك كله بمقولة ماركس « إن الحاضر هو الذي يملك مفتاح الماضي وليس العكس » : وهو يستطرد مفسرا ـ ومعتذراً عن الاطالة في الاقتباس ـ « لأن حركة التاريخ ليست استمرارا أو تواصلا وتتابعا ـ بل هي حركة تقطع تترابط فيها أنماط الإنتاج في قفزاتها البنيوية من نمط إلى آخر بشكل يستحيل فيه قراءة نمط الانتاج الرأسمالي مثلاً في بنية نمط الانتاج الاقطاعي أو الاستبدادي أو انطلاقا منها . إن العلاقة بين هذين النمطين من الانتاج في الحركة التاريخية للبنية الاجتماعية ليست علاقة استمرارية يتولد فيها الأول تدريجيا من الثاني وبحركة الثاني ، بل هي علاقة قطع بنيوي ، بمعنى أن بين الاثنين اختلافا بنيويا هو الاختلاف القائم بين بنية علاقات الانتاج الرأسمالية وما يقوم عليها من بناء فوقي (كالدولة وأجهزتها ومختلف الأشكال الأيديولوجية للوعي الاجتماعي ، من فن وفلسفة ودين وأخلاق وقيم وعادات وتربية إلخ ...) وبين بنية علاقات الانتاج الإقطاعية مثلا أو الاستبدادية ، وما يقوم عليها أيضا من بناء فوقي يتلاءم معها ولا يفهم إلا في علاقة تلاؤمه البنيوية بها » . ويعيد تأكيد هذا المعنى بعد سطور قائلا « لاشك في أن أشكالا من الانتاج سابقة على الانتاج الرأسمالي لا تزال حاضرةً في حاضر البنيات الاجتماعية العربية . إنما هذا لا يبرر على

الاطلاق اتباع منهج الرجوع هذا فى محاولة فهم الحاضر ، بل إن استمرار تلك الأشكال السابقة من الانتاج لا يمكن فهمها بذاتها أو بإرجاعها الى ما كانت عليه سابقا حين كانت مسيطرة ، ففهمها فى حضورها الآن فى المجتمعات العربية ليس ممكنا إلا فى علاقتها ببنية علاقات الانتاج الرأسمالية فى هذه المجتمعات » ويعود مهدى عامل ليؤكد « إن الحاضر مفتاح الماضى وليس العكس » ويتضح مغزى هذا التأكيد الملح عندما يستخلص فى النهاية أن « الانطلاق ، فى فهم الحاضر ، من بنية الحاضر نفسه يتضمن فهما معينا لحركة التاريخ تتقطع فيه الحركة هذه قياسا على حركة أنماط الإنتاج نفسها ، وهو ، لهذا ، يتضمن أيضا نهجا من التحليل يستلزم ، فى محاولة فهم الواقع الاجتماعى فى حاضره وفى تطوره ، تحديد بنية علاقات الانتاج فيه ، لأن تطور هذا الواقع يتحدد بالضرورة بتطور هذه البنية بالذات . فإن مر هذا التطور بأزمة ، وجب تحديد هذه الأزمة على أنها أزمة **هذا الانتاج المسيطر** فى هذا الواقع الاجتماعى . وهى بالتالى **أزمة الطبقة المسيطرة فيه ، أى أزمة سيطرتها الطبقية** » (التشديد فى كل الاقتباسات السابقة موجود فى الأصل) .

التحرر من التبعية

القضية الرئيسية التى تواجه مجتمعاتنا إذن هى قضية تحررها من السيطرة الإمبريالية ، أى من علاقة التبعية البنيوية التى تربطها بالامبريالية ، كما أن الأزمة التى يواجهها تطور هذه المجتمعات هى أزمة الانتاج المسيطر فى واقعها الانتاجى ، أزمة الطبقة المسيطرة فيه ، وأزمة سيطرتها الطبقية . بهذا التحديد القاطع الواضح حسم مهدى عامل قضية مجتمعاتنا الرئيسية وأزمتها وأزاح عنهما ما يرى غليهما من غشاوات . ولقد أختلف مع مهدى عامل حول استخدامه لبعض المصطلحات ، مثل مصطلح « نمط الإنتاج الكولونيالى » الذى يتردد كثيرا فى صفحات كتابه للتعبير عما أرى أنه ينبغى أن يسمى « التكوينة ــ أو التشكيلية ــ الاقتصادية الاجتماعية التابعة » من جهة لأن هناك فارقا كبيرا بين نمط الانتاج الذى هو فكرة نظرية مجردة ومحدودة لا تتسع لاستيعاب الارتباطات المتعددة المعقدة التى تربط بين مجتمعاتنا وبين المجتمعات الامبريالية المسيطرة ، وبين التشكيلة أو التكوينة الاقتصادية الاجتماعية التى تتسع لذلك جميعه ، على مستوى الاقتصاد ، والسياسية ، والفكر ، والأيديولوجيا ، والقيم ... الخ ، ومن جهة أخرى لأن وصف هذه التشكيلة أو التكوينة بأنها « تابعة » أقرب إلى تحديد طبيعتها وربطها بعصرنا الراهن وما استحدثه من تغيرات فى طبيعة العلاقة بين مراكز النظام الرأسمالى وأطرافه من وصفها بأنها « كولونيالية » . قد اختلف معه فى ذلك وفى غيره ، لكن تقديرى بعد ما قرأت له وسمعت عنه من رفاقه ، أن هذا النوع من الخلاف كانت تكفى جلسة أو جلسات معه لتصفيته ، طالما أن الاتفاق قائم على أن النقطة الرئيسية فى الموضوع هى الارتباط البنيوى بين تشكيلاتنا الاقتصادية الاجتماعية وبين المراكز الامبريالية .

لكن ذلك يثير مشكلات اخرى كما كان مهدى عامل يحب أن يقول . فإذا كانت تلك هى القضية ، وهذه هى الأزمة والطبقة المسئولة عنها . وكان الحل هو السير على طريق التحرر الوطنى الذى لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال إجراء تحويلات اجتماعية عميقة تزيح عن السلطة تلك الطبقة أو الطبقات المسئولة عن الأزمة والعاجزة عن حلها ، فلماذا إذن تعثر سيرنا على هذا الطريق ؟

إن المحتوى الرئيسى لعصرنا الراهن على المستوى العالمى هو التحوّل الاشتراكى . والطريق إلى هذا المحتوى فى المستعمرات وأشباه المستعمرات السابقة والحالية ، فى بلدان العالم الثالث ، يمر بالضرورة بالتحرر الوطنى والتحولات الاجتماعية الجذرية والتنمية المستقلة . وفى قارات العالم التابع الثلاث ومختلف أقاليمه أنجزت الشعوب انتصارات باهرة على هذا الطريق ، انتصارات لا يهون أبدا من شأنها أن هذا الطريق كانت له تعرجاته وارتداداته ، لحظاته الهابطة التى تعترض مسيرته الصاعدة ، هزائمه التى ــ ان عاجلا أو آجلا ــ يتم استيعاب دروسها والتغلب عليها . فى مواجهة هذا التحديد العام لطبيعة عصرنا ومنجزات شعوبه ما الذى نجد فى وطننا العربى ؟

إن الوطن العربى هو المنطقة الوحيدة التى دخل إليها الاستعمار الاستيطانى فى القرن العشرين ، مرة أخرى قرن تحرر الشعوب من كافة أنواع الاستعمار وأشكاله . وهو استعمار استيطانى من نوع خاص ، عنصرى ، مرتبط بأشد دوائر الرأسمالية الامبريالية رجعية وضراوة ومتمثل لكافة أهدافها ووسائلها ، توسعى لحسابه الخاص ، لحساب أهدافه المستقلة المتميزة ومنذ قدم هذا الاستعمار ، معلنا أهدافه منذ البداية بصراحة ووضوح لا يتركان عذرا للالتباس حولها ، وهو يحقق الانتصار تلو الآخر ، على كل المستويات ، حتى لحظتنا هذه ، ودون أن تجد شعوب المنطقة وبلدانها وحكوماتها ودولها الوسيلة الفعالة لمقاومته ، لا أستثنى من ذلك سوى انتفاضة الشهور الأخيرة للشعب الفلسطينى التى لا يزال يهددها تآمر وخوف الحكومات العربية بأكثر مما تهددها اجراءات القمع الذى تسلطها عليها السلطات الاسرائيلية . إن هزائم الشعوب والبلدان العربية على مدى ثلاثة أرباع القرن فى مواجهة هذا العدوان هى الخط الدائم الصاعد ــ تشهد بذلك خرائط الاحتلال والتوسع الفعليين كما تشهد به التراجعات المستمرة فى تحديد الأهداف العربية من الصراع الحالى ــ بينما كانت « الانتصارات العربية » هى لحظات الخروج المؤقت ، الاستثنائى ، على خط الهزيمة الدائم . قارن ذلك بما حدث ويحدث فى أفريقيا الجنوبية حيث يشتد الحصار الآن على معقل الاستعمار الاستيطانى الأخير فى جنوب افريقيا بعد تخليه عن العديد من مواقعه الأخرى فى جنوب القارة ، وستشعر على الفور بالفارق بين منطقة تسير فيها معارك التحرر ــ رغم كل تعرجاتها ــ وفقا للمجرى العام لتاريخ هذا القرن وأخرى تتتالى فيها الهزائم على خلاف مقتضى العصر .

وتتميز منطقتنا أيضا بأنها من مناطق العالم الثالث القليلة التى لم يحدث على أرضها ــ باستثناء

تجربة اليمن الجنوبى شديدة الخصوصية والتعثر ـ تحول اشتراكى متسق ومتواصل حتى الآن ، رغم توافر ظروف ثورية كان يبدو قياسا على تجارب الشعوب فى المناطق الأخرى ـ أنها تقدم التربة المناسبة لإحداث مثل هذا التحول . أمامنا مثلاً ثورة الجزائر ، إنها ليست فقط ثورة المليون شهيد والثورة التى استغرقت ثمانى سنوات من الكفاح المسلح المتصل : انها أيضا الثورة التى قامت على أكتاف ـ وقدمت أرواح ـ المعدمين من العمال وفقراء الفلاحين وأشباه البروليتاريا فى الريف والمدن ، وفى مواجهة طبقة من الأجانب المستثمرين دون أدنى ريب ، لكنها أيضا الطبقة التى كانت تملك كل شىء فى الجزائر وتستغل بشكل مباشر ، فظ وملموس كل من لا ينتمى بشكل أو آخر إليها . **بعبارة أخرى كانت الظروف الموضوعية « مثالية » ـ إذا صح استخدام هذا التعبير المتناقض ـ لتولى قيادة اشتراكية تنظيم الثورة ومتابعتها حتى النصر أو على الأقل لظهور تيار اشتراكى قوى متسق وفعال داخل صفوف الثورة بعد أن تحقق النصر وورثت الثورة الأرض ومن عليها ، يستطيع أن يطورها أو على الأقل يمنع الردة عنها . على أن الذى حدث هو عكس ذلك تماما** ، والنتيجة الآن هى ان الجزائر بعد ربع قرن من النصر ، ورغم شعارات التخطيط والاشتراكية والتنمية المستقلة وإمكانيات فوائض البترول (أو ربما لحد ما بسبب هذه الفوائض ؟) تسارع الخط على طريق الاندماج التابع فى النظام الرأسمالى العالمى . وتتجاوب التطورات الداخلية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بالضرورة مع هذا التوجه الذى لا يكاد يلقى مقاومة .

أمامنا أيضا الثورة المصرية . والمجال لا يتسع هنا بطبيعة الحال لاستقراء دروس هذه الثورة على اختلاف مراحلها . لكن لاقف عند لحظة واحدة حاسمة فيها ، هى هزيمة يونيو ١٩٦٧ . فبقدر ما كانت هذه الهزيمة مظلمة شديدة الإظلام . بقدر ما سلطت الضوء على حقيقة الموقف فى مصر بأكمله ، ومن كل نواحيه : القوى المختلفة المتصارعة علويا داخل النظام الحاكم وارتباطاتها وتوجهاتها الداخلية والخارجية واستعداد القوى الشعبية الكامل لمساندة القوى الثورية داخل النظام الحاكم وتقديم كل التضحيات اللازمة للتغلب على الهزيمة ومطالبتها الملحة بإحداث التغييرات التى كان يتطلبها الموقف فى ذلك الوقت والتى كانت تتخلص فى إبعاد القوى اليمينية والمترددة عن جهاز الحكم ومواقع السيطرة فى المجتمع ، والأخذ باقتصاد الحرب الذى يحمل الطبقات الميسورة نصيبها العادل من تضحياتها بدلا من تركها تنتفع منها ومقرطة الحياة السياسية كبديل لازم عن الحكم بطريق القرارات العلوية والأجهزة غير الخاضعة للرقابة الشعبية وتحويل الحرب ضد العدوان الاستعمارى الصهيونى إلى حرب شعبية . لكن الذى حدث ، ورغم تدخل الشعب الحاسم والتلقائى لحماية الجناح الثورى الوطنى بقيادة جمال عبد الناصر من آثار الهزيمة وابقائه فى السلطة ، هو أن هذا الجناح ، لأسباب متعددة ، انساق تدريجيا نحو الأخذ بسياسات تتناقض تماما مع مقتضيات « المخرج الثورى » من الهزيمة الذى كانت تطالب به القوى الشعبية ، واستدار يطلب السلامة فى مختلف أنواع التهادنات مع

قوى اليمين : فى الداخل ، وفى الوطن العربى ، وعلى المستوى العالمى ، **وعندما تغيب قائد التيار الثورى الوطنى عن المسرح بعد ذلك فى عام ١٩٧٠ ، كانت الردة التى انضمت إليها عندئذ بعض القوى المحسوبة على اليسار مسألة وقت وتكتيك لا أكثر ـ الردة ليس فقط عن طريق التحولات الاجتماعية الراديكالية ومحاولة بناء الاقتصاد الوطنى ، ولكن أيضا عن طريق التحرر الوطنى والاستقلال .**

أو لننظر أخيرا إلى الثورة الفلسطينية : ثورة شعب تنتزع منه ـ بضربات ساحقة مفاجئة ، مثلا فى ١٩٤٨ وفى ١٩٦٧ ـ سيادته على أرض وطنه ، وأيضا تنتزع منه تدريجيا ، بمختلف الطرق الجبرية أو المخاتلة ، حقوق الملكية أو الانتفاع على الأرض والمبانى والمرافق التى يعيش عليها ويتعيش منها ، ويتحول بشكل تدريجى إما إلى طرداء عن وطنهم أو إلى معدمين أجراء داخل هذا الوطن . بعبارة أخرى ثورة يمتزج فيها بشكل لا يقبل الانفصام ـ على نحو ما كان الأمر فى الجزائر أيضا ـ النضال ضد القهر الوطنى مع النضال ضد القهر الطبقى ، أو ينبغى أن يمتزجا : مثل هذه الثورة مثل أية ثورة أخرى ، أين يمكن أن تحدث **إلا داخل الأرض المقهورة ذاتها ، وبواسطة الشعب المقهور الصابر ذاته ، وبقيادات نابعة بشكل مباشر منه ، باقية معه متعايشة معه ، ومحتملة لكل ما يتحمله وقادرة على ابتداع أساليب النضال المتلائمة مع ظروفه** ؟ أليس ذلك هو درس انتفاضة ١٩٨٨ ؟ ألم تثبت هذه الانتفاضة أن طريق النضال المؤثر ، المؤذى للأعداء ، والمؤدى إلى كسب الرأى العام العالمى ، هو وحده هذا الطريق ، حتى ولو كان سلاحه الوحيد حتى الآن هو الحجارة ، وليس طريق النضال من الخارج ، واتخاذ مقار التمثيل الديبلوماسى المكلفة والإصرار على امتيازاته فى السند والهند وبلاد السنغال ، والجرى وراء « الاعتراف الديبلوماسى » من صندوق النقد الدولى والبنك الدولى وغير ذلك من الهيئات الدولية وغير الدولية ؟ كم تكلفة الحجر الذى يلقيه المناضل الفلسطينى من داخل أرضه على محتليها وما مردوده السياسى والاقتصادى والدعائى وكم بالمقارنة مع ذلك ـ تكلف مكتب التمثيل السياسى فى واجادوجو أو حتى فى واشنطن وما مردوده النضالى ؟ **وأليس الحجر الثانى الذى تلقيه الانتفاضة كل يوم هو الذى يُلقى فى وجه أولئك الذى ظلوا دهرا يروجون لفكرة أن النضال الشعبى من الداخل أمر مستحيل لسبب أو آخر مما استراحت أو استكانت إليه قدراتهم أو توجهاتهم ؟**

التهميش والتشوه

هذه الملاحظات والاسئلة وغيرها ليست قاصرة على الجزائر أو مصر أو فلسطين ، فمثلها يمكن أن يرد أيضا على العراق ، على سوريا ، على تونس والمغرب ، على كل ثورة عربية مجهضة . إن الوطن العربى مكتظ بحطام الثورات المجهضة . والبحث فى أسباب ذلك هو نقطة البدء

الضرورية لعلم الثورة العربية . وموضوع البحث هنا ليس هو لماذا قامت هذه الثورات ابتداء ، فهي في ذلك إنما كانت تستجيب لطبيعة العصر والتناقضات الرئيسية الكامنة منه ، والتي تفعل فعلها ، بدرجة أو أخرى ، وبأشكال مختلفة ، في كل منطقة من المناطق التي حكم عليها موقعها داخل النظام الرأسمالي العالمي بالتهميش والتبعية والتشوه . **لكن موضوع البحث هو لماذا أجهضت كل الثورات أو تحطمت** .

●●

- **إن الأزمة الحقيقية التي تواجهها مجتمعاتنا العربية هي أزمة إجهاض الثورات العربية أو تحطمها** . وقد كان مهدي عامل مصيبا كل الصواب عندما وضح أن أزمة المجتمعات العربية هي أزمة الطبقة المسيطرة فيها ، أي أزمة سيطرتها الطبقية ، إذا كان المقصود بذلك أن هذه الطبقة التي تهيمن على وتضمن الاستمرار المتجدد للأبنية الإنتاجية المشوهة المرتبطة بنيويا بمراكز السيطرة الاستعمارية ، هي التي أوصلتنا إلى الأزمة الراهنة لمجتمعاتنا وهي التي تعجز ، بحكم تكوينها وتوجهاتها وارتباطاتها عن حتى محاولة الخروج منها . لكن هذا التحديد هو مجرد نقطة البدء في تحديد اشكالية أكبر ، كم كنت أود لو أن قوى الظلام لم تحرمنا من الاستماع إلى رأي مهدي عامل فيها ، **هذه الاشكالية هي الأسباب التي أدت وتؤدي إلى عجز القوى الثورية في مجتمعاتنا عن تخطي الأزمة والانتصار عليها ؛ الأسباب التي أدت وتؤدي إلى إجهاض الثورات العربية أو تحطمها** .

ومن الواضح أن هذه الأسباب لا يمكن ردها مرة أخرى إلى سيطرة البورجوازية ـ أو البورجوازيات ـ المرتبطة بنيويا بالاستعمار والمتهادنة معه ، بل والتي أصبحت تلتمس الحماية منه . ذلك يعني العودة إلى نقطة الصفر في تحديد طبيعة الاشكالية التي يفرضها التاريخ علينا . **وهي لا يمكن تلمسها في ضعف تطور قوى الانتاج في مجتمعاتنا ذات البنية الاقتصادية الاجتماعية التابعة ، وما يصحب هذا الضعف بالضرورة من ضعف في درجة نمو الطبقة العاملة** ـ وخاصة في ميدان الصناعة ـ وتخلف في قدراتها التنظيمية وربما أيضا في درجة وعيها . فالتاريخ المعاصر قد شهد حركات تحرر وطني وتحول اشتراكي ناجحة ، في مجتمعات ـ كالصين أو فيتنام أو كوبا ـ كانت الطبقة العاملة الصناعية فيها تمثل نسبة لا تجاوز أو أنها كانت تقل كثيرا عن نسبتها في العديد من مجتمعاتنا العربية ، ولم يكن « الارتباط البنيوي » لتلك المجتمعات بالمراكز الاستعمارية المسيطرة أقل من الارتباطات التي ربطت بين مجتمعاتنا وبين تلك المراكز ، كما أن تركيبة أنماط الانتاج غير الرأسمالية التي كانت شائعة في هذه المجتمعات ، والقوى الشعبية الواسعة التي كانت تكون القاعدة العريضة لهذه الأنماط ، لم تكن تختلف كثيرا عن مثيلاتها في العديد من مجتمعاتنا التي كانت تنمو وتجهض فيها قوى الثورة . بل انني اكاد اقول ـ وإن كنت لا أريد أن اتصدى الآن لتبرير ذلك أو تأسيسه من

الناحية النظرية ــ إن المجتمعات التى يرتبط اقتصادها ارتباطا بنيويا بالمراكز الاستعمارية المسيطرة ، والتى تتميز بتخلف قوى الانتاج بالمقارنة مع المستويات الحديثة التى أصبح من الممكن موضوعيا الوصول اليها وتتميز تبعا لذلك بانخفاض الوزن النسبى للطبقة العاملة الصناعية فيها بالمقارنة مع البحر الواسع من فقراء الفلاحين والعمال الزراعيين وأشباه البروليتاريا والبروجوزاية الصغيرة الذى يحيط بها كما تتميز بعجز البورجوازية فيها ــ لأسباب متباينة ــ عن بناء الاقتصاد القومى المستقل وتحقيق التراكم على نطاق واسع **هذه المجتمعات هى تحديد المجتمعات المؤهلة تاريخيا لخوض معارك التحرر الوطنى المتصلة التى ينتهى بالتحول الاشتراكى** . ومن هذه النواحى ــ لكن من هذه النواحى فقط ــ كانت الظروف تكاد تتطابق بين مصر والصين فى فترة ما بين الحربين العالميتين ، وبوجه خاص لم يكن هناك بين « مؤهلات النجاح الثورى » الظاهرة ما يدعو إلى الظن بتفوق وضع الطبقة العاملة الصينية على وضع الطبقة العاملة المصرية : لا الوزن النسبى فى المجتمع ، ولا طبيعة التكتلات الصناعية الكبرى وتوزيعها ، ولا التاريخ النضالى أو القدرة التنظيمية وهكذا ومع ذلك نجحت الثورة الاشتراكية فى الصين ولم تتحقق فى مصر . ولو قارنا أيضا بين ثورة الجزائر وثورة فيتنام لأفضت النظرة السطحية الأولى الى الظن بأن ثورة الجزائر كانت هى الأولى ــ موضوعيا ــ بالجمع المصمم بين التحرر الوطنى والتحول الاشتراكى ، على أساس أن مهام البورجوازية المحلية كان يتولاها فى الجزائر المستوطنون الفرنسيون ومن ثم لم يكن للتطور الرأسمالى اللاحق جذور راسخة فى تربتها ، على خلاف الأمر فى فيتنام ، حيث تطلب النضال من أجل التحول الاشتراك خوض معركة ضارية لا ضد الاستعمار وأعوانه المباشرين فقط ولكن أيضا ضد البرجوازية المحلية .. وهكذا .

على أننا جميعا نعلم أنه لا يكفى توافر الشروط الموضوعية لنجاح ثورة ما ، وإنما ينبغى أيضا أن تتوافر إلى جوارها الشروط الذاتية الملائمة ، **وأهم هذه الشروط على الاطلاق هو وجود قيادات اشتراكية مخلصة مسلحة بالفكر العلمى الاشتراكى وقادرة على تطبيقه تطبيقا خلاقا يتسق مع الظروف الموضوعية للنضال الذى تخوضه ، وعلى تنظيم قوى الثورة والارتفاع بوعيها وحشدها وضمان التفاف الجماهير حولها .. إلى آخر القائمة الطويلة من الشروط المعروفة التى تكون ألف باء العمل الثورى . ولاشك أن أسهل التمارين على الاطلاق هو إجراء مقارنة « مكتبية » بين هذه الشروط المعروفة وبين ممارسات القيادات والتنظيمات الثورية فى مختلف البلدان العربية وتلمس أسباب الفشل الواضح فى التناقضات التى تكشفها هذه المقارنات بين نظرية العمل الثورى وممارسات المتصدين لقيادته** . ما أسهل أن تحمل خطيئة انتقال قيادة ثورة الجزائر إلى البرجوازية الصغيرة على تبعيّة اليسار الماركسى الجزائرى الفكرية فى فترة التحضير للثورة وفى مراحلها الأولى للحزب الشيوعى الفرنسى ، فى وقت كان فيه هذا الحزب ، مثل غيره من الأحزاب الشيوعية فى بعض البلدان الأوروبية المركزية ذوات المستعمرات ، لا يخلو من نزعات شوفينية أوروبية ، ويعجز

عن التفرقة بين طبيعة النضال الطبقى فى البلدان الرأسمالية المركزية الذى يتوجه بالضرورة ضد « الرأسمالية » و « البورجوازية » و « أصحاب الأعمال » ويغلب فيه الطابع الاقتصادى أو حتى الاقتصادى فى كثير من مراحله وبين النضال الطبقى فى المستعمرات الذى يتحدد هدفه بشكل واضح لا مواربة فيه بأنه تصفية السلطة الامبريالية والكولونيالية وخلفائهما وأعوانهما المحليين ومن ثم يغلب عليه الطابع السياسى منذ البداية ويصبح تأكيد الذات القومية والثقافة القومية والتراث القومى من أهم معالمه ، كما عجز ذلك الحزب ، وتورطت معه بعض القوى الماركسية الجزائرية فى ذلك ، فى ادراك أن مبدأ التضامن الأممى بين المضطهدين لا يمكن أن يعنى ، فى ظروف النضال ضد الامبريالية والكولونيالية الاستيطانية ، محاولة اقامة تحالف نضالى بين « الشغيلة الجزائريين » و « الشغيلة الفرنسيين » المستوطنين فى الجزائر ، الذى مهما بلغ استغلال رأس المال الفرنسى لهم ، فانهم يدينون باوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المتميزة شديدة التميز ، للقهر الذى مارسته وكانت تمارسه الامبريالية والكولونيالية الفرنسية على الجزائريين .

ثورة من الخارج

وما أسهل أن تفسر الهزائم المتتالية التى منيت بها الثورة المصرية بمختلف نواحى القصور والعجز التى يحفل بها تكوين وممارسات القيادات اليسارية فى مصر . وعلى سبيل المثال فإن أى « مراقب خارجى » ، بل والعديد من « الملتزمين الداخليين » الذين كانوا يعملون فى صفوف الثورة من أسفل كان يشدهم ويصدمهم على مدى سنوات طويلة ان الغالبية العظمى من قيادات اليسار ورموزه ، بدلا من أن تعيش بين جماهيرها الطبيعية من العمال وفقراء الفلاحين « كما يعيش السمك فى البحر » وتتكلم لغتها وتربط مصائرها ومصائر أسرها بمصيرها ، بدلا من ذلك فان هذه الغالبية من القيادات قد أقامت حاجزا لا يخترق بين « جهادها » من أجل الثورة وقيادة العمال والفلاحين وبين نشاطها المهنى أو الوظيفى المنتمى عادة إلى نشاطات « الفئات المتوسطة » فى المجتمع والمتطلع — ولا بأس من أن يكون ذلك من خلال العمل السياسى « الثورى » إذا سمحت الظروف — إلى الصعود إلى أعلى السلم الاجتماعى أو الوظيفى القائم ، ودافعت بكل قواها وبكل ما تملك من حجج « دياليكتيكية » موثقة عن هذا الإنفصام الواضح بين « الفكر الثورى » والوجود الاجتماعى . واذ كان الوجود الاجتماعى (الفعلى أو المأمول) هو الذى يحدد فى نهاية الأمر وبشكل عام مسار الفكر ، فقد كان من الطبيعى أن ينعكس هذا الوضع السكيزوفرينى على فكر هذه القيادات ، وأن يتردد هذا الفكر بين نوبات من الثورية اللفظية المفرطة الزائفة التى تخفى العجز عن العمل الدءوب الصابر وسط الجماهير ومعها ، وبين الاستكانة الفعلية لقيادة البرجوازية بأقسامها المختلفة التى تناوبت على حكم مصر فى ثلث القرن الأخير والعمل وفق الحدود التى ترسمها أو فى خدمتها وتبرير ذلك دائما

بمختلف الحجج الأيديولوجية ودون مراعاة لأثر هذا السلوك وذاك التبرير على وعى الأجيال الصاعدة .

ما أسهل التقدم بهذا التفسير وغيره مما ينبنى عليه أو يتسق معه . وما أسهل التقدم بتفسيرات أخرى ، مماثلة أو مختلفة ، للعجز الواضح لقيادات الثورة الفلسطينية التى تتصدى للمستحيل وتعجب بعد ذلك لاستحالته : **قيادة ثورة من الخارج وفى الخارج** ؟ أو تفسيرات مماثلة ومختلفة لعجز قوى الثورة فى العراق وسوريا على مدى نصف قرن من تخطى حالة الغليان الثورى الدائم التى يبدو أن هذين البلدين يعيشانها والوقوع بدلاً من ذلك ، برتابة كئيبة ، فى براثن نظم الدكتاتورية العسكرية رغم التضحيات المأساوية التى تحملتها قوى الثورة وقياداتها فى البلدين .. وهكذا بالنسبة للعديد من البلدان العربية الأخرى التى نضجت فيها الظروف الموضوعية للثورة المتصلة حتى الاشتراكية منذ فترة طويلة ولم تجد من يجنى ثمار هذا النضج سوى قوى الثورة المضادة .

تفسيرات سهلة ، لا يصح أن تقف سهولتها الظاهرة ، ولا حقيقة أنها تتوجه بالنقد فى الأساس إلى قيادات اليسار التاريخية ورموزه بدلاً من أن تلقى العبء والمسئولية على « الاستعمار وأعوانه » ـ و « البرجوازية وخياناتها وترددااتها » ، مانعا يحول دون قبولها وتعميقها ، طالما أن هناك تسليماً بالمبدأ الذى تنطلق منه : **مبدأ أن المحتوى الرئيسى لعصرنا الحاضر هو تحرير شعوب العالم الثالث من الاستعمار ومتابعة هذا التحرر حتى الوصول به الى الاشتراكية ، وما يترتب على هذا المبدأ من التسليم أيضا بأن عجز بلد ما من أن يعيش المحتوى الحقيقى لعصره هو (فى غيبة ظروف موضوعية خاصة مانعة) فى الأساس مسئولية قوى التغيير فى هذا البلد ، مسئولية قوى الثورة فيه ، وبشكل أكثر تحديدا مسئولية قياداتها ، وأن النقد الجاد الكامل والصريح (فى غيبة النقد الذاتى الصادق الكامل والصريح) هو نقطة البدء لاعادة صياغة أهداف الثورة العربية وممارساتها على أساس علمى بعد أن وضحت طبيعة الطريق المسدود الذى انتهت اليه الثورة الان نقطة البدأ** التى لا يصح أن يحول دون الانطلاق منها المحاولات الهامسة التى تبذل لتحويل « قدامى المحاربين » إلى نقابة مهنية مغلقة همها الأول هو الدفاع ، بالتستر ، بالصمت ، بحشد التبريرات « الخلقية » والأيديولوجية الزائفة ، عن المصالح المشتركة لأعضائها فى مواجهة الأجيال الصاعدة ، أو الدعاوى التى تروج بأن التعرض بالنقد للماضى ، بممارساته وأشخاصه ورموزه ، من شأنه أن يهز ثقة الشباب فى الحاضر والمستقبل ، **بينما الحقيقة أن هذا النقد ، هذا التفسير لطريق الانحدار الى الحاضر ، قد أصبح أمر لازما للتعرف على طريق الخروج والخلاص منه .**

●●

على أننى لم أقف اليوم بينكم لتقديم نقد لليسار وممارساته فى هذا البلد العربى أو ذاك أو فى

الوطن العربى فى مجموعه ، ولكن للتعليق على واحدة من إشكاليات مهدى عامل ، وربما تقديم بعض الهوامش والملاحظات عليها . فإذا كنت أتفق تماما مع مهدى عامل فى أن القضية الرئيسية التى تواجه تطور البنية الاجتماعية العربية ، كبنية اجتماعية كولونيالية كما يسميها وكبنية اجتماعية تابعة على نحو ما أفضل تسميتها ، هى قضية تحررها من السيطرة الامبريالية ، أى من علاقة التبعية البنيوية التى تربطها بالامبريالية ، وإذا كنت اتفق معه أيضا فى أن أزمة المجتمعات العربية هى من ثم أزمة الانتاج المسيطر فى واقعها الاجتماعى ، وهى بالتالى أزمة الطبقة المسيطرة فى هذا الواقع ، أى أزمة سيطرتها الطبقية ، إلا أننى أود أيضا أن أضيف ، ولعله لم يكن ليختلف معى فى ذلك ، أن الجانب الآخر لنفس الأزمة ، هو أنها أيضا أزمة القوى الثورية التى يقع عليها العبء التاريخى لتخطيطها ، وهى أيضا وبشكل أكثر تركيزا وتحديدا **أزمة القيادات التى عجزت عن توعية وتثقيف وتنظيم وتعبئة هذه القوى الثورية وقيادتها لكى تنجز مهامها التاريخية .**

لكن ، ولأستعر مرة أخرى أسلوب مهدى عامل المفضل فى الاقتراب تدريجيا ، وحلقة بعد الأخرى ، من الحقيقة . **لكن ذلك بدوره يثير إشكالية أخرى** . فليس يكفى ، لاعادة صياغة خطى وأهداف الثورة العربية على أسس علمية إطالة النظر فى تكوين وأساليب عمل وممارسات القيادات التى تصدت لقيادة العمل الثورى فى الماضى واستخلاص الدروس اللازمة منها ليس يكفى التوقف عند هذا الحد لأن المتوقف يحمل معه خطر تدهور العملية كلها ــ لو جعلت هى المنتهى كما ينبغى أن تجعل البداية ــ إلى عملية تعقب للأخطاء الشخصية أو تلمس للتعقيدات السيكولوجية أو أوجه القصور فى الفهم والإدراك لهذا الشخص أو ذلك ، وحتى ما هو شر وأقل جدوى من ذلك جميعه ، (وان كنت شخصيا لا أرى ذلك من باب المحظور الذى يمتنع تماما الاقتراب منه احتراما لتقليد ربما كانت له دواعيه فى فترة تاريخية معينة وأصبحت هذه اللدواعى تنتفى فى فترة أخرى لا تؤمن بالقداسات والمحرمات) . وهو أى التوقف عند الدراسة النقدية لممارسات العمل الثورى على مستوى القيادات ــ يتجاهل سؤالا هاما ووارداً ، **وهو لماذا اختصت منطقتنا فى كل قطر من أقطارها العربية ، مهما بلغ نضج الموقف الثورى فيها ، بقيادات تعجز عن تحويل الموقف بحسم لصالح القوى الثورية** ؟ أليس هناك قدر من الصحة فى مقولة أن القوى الثورية فى مجتمع ما مسئولة الى حد كبير عن نوعية القيادات التى تعززها (أو تعجز عن إفرازها) ؟ ألا يصح لهذه القيادات فى نهاية الأمر ، لو واجهت الحقيقة وتكشفت لها أبعاد مسئوليتها أن تتعلل على الاقل ، ودون خروج صارخ تماما عن أصول التفكير العلمى ، بقول الشاعر العربى القديم :

وما أنا إلا من غزية إن غوت

غويت وإن ترشد غزية أرشد ؟

أين غوت غزية إذن أو على الأقل أين تعرضت للغواية وأين تبعها فى ذلك شعراؤها بدلا من

أن يقوموا بهدايتها ؟ **بعبارة أخرى ، ما هى الخصائص الخاصة للمنطقة العربية التى جعلتها ، فى المرحلة الراهنة ، من أقل مناطق العالم إنتاجا للعمل الثورى طويل النفس القادر على حماية نفسه والمنتج فى المدى الطويل لتحولات ثورية دائمة ومضطردة التطور على هذه البقعة أو تلك من الأراضى العربية ؟**

انفتاح الدائرة المغلقة

فى تصورى أن الإجابة على هذا السؤال تتطلب فتح الدائرة المغلقة التى حصر فيها مهدى عامل أزمة المجتمع العربى كأزمة نظام اقتصادى اجتماعى تابع ، ومن ثم أزمة الطبقة أو الطبقات الاجتماعية المسيطرة على هذا النظام ، فحصر الأزمة فى هذه الدائرة المغلقة رغم العجز الواضح لقوى الثورة عن الخروج منها يمكن أن يغلق طريق الخروج ولا يكاد يترك سبيلا سوى الانتظار حتى يُحدث التطور الموضوعى للبنية الاقتصادية ، بأزماتها المتعاقبة ، بعوامل تحللها الذاتى ، باتجاهها الطبيعى نحو تزايد الفقر والبؤس والبطالة لدى الطبقات الشعبية ، تغيرات تساعد القوى الثورية على الخلاص منها .

على أننى ، لأسباب متعددة منهجية وواقعية ، أشك كثيرا فى أن يكون طريق الانتظار ، حتى ولو كان الانتظار المترقب المصحوب بالعمل الثورى الذى يجرى على النسق الروتينى غير المنتج الذى تحقق فى الماضى ، هو طريق الخلاص . إن الدائرة المغلقة لابد أن تفتح . لابد أن تفتح المنافذ التى تسمح بإعادة صياغة اشكاليات الثورة العربية على نحو لا يكتفى بترديد مقولة إن المحتوى الرئيسى لعصرنا الراهن هو التحرر الوطنى الشامل المنتهى ضرورة بالتحول الاشتراكى ، ولا يحصر الأزمة الراهنة لمجتمعاتنا فى سيطرة بورجوازية – أو بورجوازيات – تهمين على أنظمة اقتصادية اجتماعية تابعة بنيويا للاستعمار ، ولكن يدرس باهتمام ، ويركز على الخصائص الخاصة التى تتمايز بها الثورة العربية ، والتى ربما كان اهمالها فى الماضى أو الخطأ فى تحديد أبعادها وانعكاساتها على العمل الثورى أحد الأسباب الرئيسية لتعثر الثورة . وسأكتفى الآن بتقديم بعض هذه الخصائص فى صورة اشكاليات تتطلب التأمل والمناقشة التى تردها الى موضعها الصحيح فى قلب الثورة العربية ، دون محاولة لتأصيلها أو بيان النتائج التى يمكن أن تترتب عليها :

أولا : اشكالية القومية العربية :

إن الثورة العربية ليست مجرد تجميع كمى لثورات التحرر الوطنى الشامل المتواصل حتى التحول الاشتراكى فى مختلف الأقطار العربية واحدا بعد الآخر : إنها أيضا بالضرورة وفى الوقت ذاته

ثورة توحيد قومي . إن القومية العربية فى عصرنا الحديث لازالت حتى الآن قومية فى دور التكوين ، ينقصها عنصر أساسي هو عنصر تحقيق التكامل الاقتصادى بين مختلف الأقطار العربية ــ وعلى كل المستويات ــ لكى تتحول من قومية كامنة إلى قومية مكتملة الوجود . إن تكامل الظاهرة القومية ليس مرتبطا بعصر معين ، ولا بنظام اقتصادى اجتماعي واحد . وإذا كان قد تحقق فى الماضى فى المجتمعات الغربية من خلال عملية التطور الرأسمالى ، فليس ثمة ما يمنع على الاطلاق من أن يتحقق فى الحاضر أو المستقبل فى مجتمعات أخرى من خلال عملية التطور الاشتراكى إذا توافرت لهذا التكامل عناصره ومقوماته الأخرى . وبالنسبة لوطننا العربى فإن الدليل الحى على الأهمية القصوى لعامل القومية العربية الكامنة هو الدور الهام والحاسم فى كثير من الأحيان الذى تلعبه المؤثرات العربية على تطور الحركة الثورية فى هذه القطر العربى أو ذاك . وعلى سبيل المثال فمن المعروف أن بعض البلدان العربية التى آزرت ثورة الجزائر وعلى رأسها مصر . كان لها بعض الأثر فى صعود عدد من قيادات العمل الثورى فى الجزائر إلى قمة جبهة التحرير الوطنى الجزائرية دون البعض الآخر ، ومن الطبيعى أن هذا العامل الانتقائى كان فى صالح القيادات الجزائرية القريبة فى توجهاتها الأيديولوجية من توجهات السلطة فى البلدان العربية المؤازرة للثورة الجزائرية ، بل ويذهب البعض إلى أن هذا العامل الانتقائى لعب دورا فى التأثير على اختيارات القيادت الشعبية فى تونس ومراكش ودفعها إلى طريق التهادن المنفرد مع الاستعمار الفرنسى بدلا من الاصرار على وحدة النضال الثورى المغربى . كذلك لا يحتاج الدور الذى قامت به مصر فى فترة الوحدة مع سوريا فى قمع الحزب الشيوعى السورى ومحاولة تصفيته إلى تذكرة . وإذا كان التوجه التحررى والقومى للقيادة الناصرية قد عجل دون شك بتصفية نظام الحكم الملكى العميل فى الخمسينات فى العراق ، فمما لاشك فيه ، من جهة أخرى ، أن مصر لعبت دورا لا يستهان به فى تفتيت جبهة اليسار هناك وفى ترجيح جانب التيارات الأقل ثورية .

على أن المثلين الأكثر وضوحا ــ ومأساوية للآثار السلبية للعامل القومى العربى على تطور الثورة على المستوى القطرى هما أولا دور السعودية فى الأخذ بيد السادات وتشجيعه على السير على طريق الردة والارتباط التابع مع الاستعمار الأمريكى ودور الأموال النفطية الخليجية عموما فى التغطية على هذه الردة وحمل أقسام واسعة من الشعب المصرى ــ وليس من البورجوازية المصرية وحدها ــ على تقبلها وذلك من خلال التغيرات الواسعة المدى التى أحدثتها هذه الأموال النفطية على التركيبة الطبقية للمجتمع المصرى بل وعلى الأوضاع المادية والنفسية لكل طبقة . والمثال الثانى الواضح المأساوى هو أثر الأموال النفطية على التوجهات الأيديولوجية للعديد من قيادات الثورة الفلسطينية وكوادرها ، وعلى أساليب عملها واختياراتها العملية .

وعلى مستوى اخر فرغم أن الثروات النفطية الطارئة قوت نوازع التجزئة لدى العديد من

أنظمة الحكم فى البلدان النفطية بل ولدى أقسام واسعة من شعوبها ، إلا أن هذه الأموال ذاتها ، بانسيابها داخل البلدان العربية غير النفطية وباستقدامها للأيدى العاملة منها أوجدت أوضاعا مادية تجعل هذه البلدان فى مجموعها أقرب إلى التكامل الاقتصادى مما كانت عليه من قبل ، لكنه تكامل من نوع خاص ، إنه تكامل يجُبُّه ويحدد طبيعته التكامل التابع الأكثر بروزا واضطرادا للوطن العربى فى مجموعه مع المراكز الاستعمارية المسيطرة .

وخلاصة القول أن الحياة العملية ذاتها ، سواء على مستوى تفاعل كل ثورة قطرية تفاعلا خاصا مع محيطها العربى ، وعلى مستوى التطورات الاقتصادية قد حسمت قضية القومية العربية وجعلت منها الحاضر الدائم الذى لا تستطيع ثورة قطرية أن تتجاهله . والغريب أن القوى المضادة للثورة ــ بل والقومية العربية ــ أكثر وعيا بذلك من القوى الثورية ، فهى تتجمع وتخطط وتنسق فيما بينها للاحاطة بقوى الثورة وإجهاضها أو وأدها فى كل مكان . ألا ينبغى أن يطرح ذلك جميعه على القوى الثورية فى كل قطر إشكالية بُعد التوحيد القومى كبعد رئيسى فى عملها ، يضيف عمقا جديدا لقواها بدلا من أن يبقى ، كما كان الأمر حتى الآن ، عبئا عليها وعامل إضعاف لها ؟

ثانيا : إشكالية الداخل والخارج :

تكون كافة أقطار الوطن العربى أجزاء تابعة داخل نظام اقتصادى/اجتماعى مركب هو النظام الرأسمالى العالمى . هذا النظام العالمى هو وحدة التحليل الأساسية اللازمة لفهم ما يحدث فى داخله ، والقوانين التى تحكمه هى التى تفسر ما يحدث لأجزائه . وعلى رأس هذه القوانين قانون التطور اللا متكافىء الذى يفسر تكثف استغلال وتبعية وتخلف الأجزاء التابعة (بما فى ذلك الأجزاء التى قد يرتفع فيها متوسط الدخل الفردى ارتفاعا شاهقا بشكل مؤقت مثل بلدان النفط العربية) .

على أن ذلك إذا كان هو الأصل العام اللازم لفهم الأوضاع القائمة فى مختلف البلدان العربية (وعلى رأسها التحالفات الطبقية القائمة بين الطبقات المسيطرة فى هذه البلدان وبين المراكز الاستعمارية المسيطرة على النظام العالمى فى مجموعه) فإن وحدة التحليل الأساسية من **منظور القوى الثورية التى تسعى إلى التغيير** تتحدد بالمجال الذى تستطيع فيه هذه القوى تعبئة نفسها بشكل فعال وأخذ زمام المبادرة على نحو منتج وإحداث التغيير المطلوب . ذلك المجال لا يتحدد اعتباطاً أو على أساس إرادى حر . وإنما تحدده ظروف موضوعية معينة ، ويتطابق فى العادة مع حدود نظام اقتصادى/اجتماعى بسيط تهمين عليه (بالنسبة للمنطقة العربية) دولة قطرية ، ويتمايز بتركيبة طبقية خاصة هى نتاج أنماط الانتاج التى نشأت تاريخيا فيه وأشكال التداخل القائم بينها ، كما يتمايز بالأشكال الخاصة التى يتخذها الصراع الطبقى فى داخله تحت تأثير الظروف الخاصة لتطور قوى

الانتاج وتطور سلطة الدولة .. الخ ، ومن هذا المنظور يتحول كل ما هو خارج البلد القطرى المحدد - بالنسبة للقوى الثورية الساعية للتغيير - إلى ظروف خارجية تؤخذ فى الاعتبار ، وبكل الجدية اللازمة ، عند تحديد خط النضال الثورى ، وتسعى القوى الثورية الى مجابهتها أو تحييدها أو الافادة منها وفقا للظروف ، **ولكنها على المدى الطويل لا تتحكم فى تحديد مسار هذا الخط .**

لكن هناك بالاضافة الى هذه القواعد العامة ظروفا خاصة بالوطن العربى ينبغى أن تؤخذ فى الاعتبار .

فرغم تجزئة هذا الوطن الى أقطار تهيمن فيها نظم حكم مستقلة عن بعضها البعض ويتمايز كل منها بمستوى معين لتطور قوى الانتاج ، وتركيبة اجتماعية اقتصادية خاصة ، وتناقضات داخلية لها سماتها الخاصة ، إلا أن عامل القومية العربية ، بكل انعكاساته المعقدة ، على مسلك كل من قوى الثورة وقوى الثورة المضادة داخل كل بلد ، وبالروابط المختلفة التى أنشاها بين البلدان العربية ، يجعل الفصل بين مسارات الثورة فى مختلف البلدان العربية ومعاملة كل منها كما لو كان مستقلا عن الآخر أو على الأكثر كما لو كان « ظرفا خارجيا » بالنسبة لباقى المسارات الأخرى أمرا غير واقعى وغير علمى . إن هذه المسارات تتأثر تأثرا مباشرا ببعضها ، وهى جميعا تصب فى المجرى العام للثورة العربية ، **وعلى القوى الثورية فى كل بلد عربى أن تتصرف على هذا الأساس ، فتنسق مع قوى الثورة فى البلدان العربية الأخرى وتنشىء مختلف الروابط معها ، وعليها جميعا ان تنظر الى مهامها الثورية من منظور الوطن العربى فى مجموعه .**

والوطن العربى ليس مجرد جزء تابع داخل النظام الرأسمالى العالمى . إنه يحتل موقعا استراتيجيا متميزا داخل هذا النظام تمتد إشعاعاته وارتباطاته إلى آخر أطراف آسيا وأفريقيا . وهو يحتوى على ثروات طبيعية بعضها ، مثل البترول الآن ، يمثل شريان الحياة لبلدان النظام الرأسمالى العالمى . وهو ، بموقعه ومساحته وموارده وتعداد سكانه يضم مكامن للقوة السياسية والاقتصادية ، لو تحررت تماماً من سيطرة النظام الرأسمالى العالمى وتجمعت مع بعضها البعض وأحسن استغلالها لصالح شعوبه لا ستتبع ذلك بالضرورة تغيرا كيفيا فى الدعائم المادية التى تقوم عليها السيطرة العالمية لهذا النظام قد يترتب عليه التعجيل بانهياره ذلك يمثل أحد الفوارق الأساسية بين تحرر الصين وتحولها الاشتراكى مثلا وتحرر الوطن العربى وتحوله .

وبسبب الجوار الجغرافى دار صراع مباشر سياسى وعسكرى واقتصادى وحضارى بين الغرب والعرب استمر قرونا طويلة .

لكل هذه الأسباب فان الصراع بين الغرب الرأسمالى الاستعمارى والوطن العربى يأخذ الآن أشكالا وأبعادا لم يأخذها مع منطقة أخرى ، فلم يعمل الغرب قط على اختراق منطقة والسيطرة عليها وإجهاض كل محاولة لتطويرها بالدأب والإصرار اللذين يسلطهما الآن على المنطقة العربية ، واستخدم فى ذلك من الوسائل والأسلحة ما لم يستخدم مثله ، أو بمثل هذه الكثافة ، فى المناطق الأخرى ، ابتداء من زرع الاستعمار الاستيطانى البذىء العنصرى العدوانى المتخلف فى قلب المنطقة وتسليحه بكل ما يلزم من أدوات العدوان لترويضها وإحكام السيطرة عليها ، إلى التغذية المستمرة الواعية لحملات الكراهية والعنصرية ضد العرب وتسخير الأساطير والخرافات لتبرير استمرار العدوان عليهم والإعداد لاستخدام الابتزاز النووى ضدهم إذا اقتضى الأمر .

ومؤدى ذلك جميعا أنه إذا لم تكن معارك التحرر الوطنى والتحول الاشتراكى أبدا معارك سهلة فى أى منطقة من العالم فإن قوى الثورة العرابية بوجه خاص مطالبة ـ إزاء حساسية التحدى الذى يواجهها ، ألا تركن إلى الوصفات التقليدية للعمل الثورى ، وإنما عليها أن تبتدع صورا جديدة للكفاح الثورى وتنوع فيها وتطورها وتوائم بينها وبين طبيعة كل مرحلة أو طبيعة كل إقليم ، **وأن تستفيد بوجه خاص من العمق الاستراتيجى الذى يهيؤه لها اتساع الوطن العربى وتنوع الظروف والامكانيات فيه ، وأن تحول فقط الارتكاز التى تستند إليها المصالح الاستعمارية فى كافة أركان الوطن العربى إلى مصائد تستعين بها حتى على مواجهة الابتزاز النووى .**

ثالثا : القاعدة الاقتصادية والأبنية الفوقية :

نحن جميعا نعرف أن العلاقة بين القاعدة الاقتصادية وبين الابنية الفوقية لمجتمع ما ليست علاقة أحادية الجانب ، تحدد فيها القاعدة الاقتصادية على وجه الدوام طبيعة الابنية الفوقية وتحكمها . نعرف أنه فى ظروف معينة يمكن أن تلعب الأبنية الفوقية دورا أكثر حسما أو حتى الدور الحاسم ، كما نعرف أن مفكرى البرجوازية يسعون دائما إلى تشويه الفكر العلمى فى هذا الموضوع بأنه ينشىء علاقة جامدة أحادية الاتجاه بين القاعدة الاقتصادية وبين الأبنية الفوقية . وليست إزالة هذا اللبس المتعمد فى كثير من الأحيان هو ما أهدف إليه الآن ، ولكن ما أطرحه هو أن فى مجتمعات مثل مجتمعاتنا يمكن للأبنية العلوية (وبوجه خاص الأبنية المتصلة بالسلطة السياسية وبالثقافة والأيديولوجية بصفة عامة أن تلعب دورا أكثر أهمية بكثير مما يسلم به عامة الماركسيين . والسبب فى ذلك بسيط وواضح فيما يبدو لى . فتركيبة البنيان الاقتصادى الاجتماعى التابع التى تقوم عليها مجتمعاتنا تحتوى على انماط انتاجية متعددة ومتداخلة ، بعضها بالضرورة أنماط سابقة على نمط الانتاج الرأسمالى (وإن كانت جميعا أصبحت تتأثر به) . هذه الأنماط السابقة على الرأسمالية تلعب الأيديولوجيا بل والسلطة السياسية دورا فى دعمها والمحافظة عليها أكبر كثيرا من الدور الذى يحتاج

إليه نمط الانتاج الرأسمالي الخالص . واستمرار هذه الأنماط في داخل تركيبة البنيان الاقتصادي الاجتماعي التابع يحمل معه قدرة مماثلة للأبنية الفوقية المتناسبة مع تلك الأنماط على الاستمرار والصمود والتحول الى رصيد للرجعية . ومن هنا الأهمية القصوى التي سينبغي أن يعطيها العمل الثوري للكفاح المؤصل المبدئي غير المتهادن وغير المتهرب من أجل **نشر الفكر العلمي والنظرة العلمية ، لا بين المثقفين فقط ، ولكن بين الجماهير الشعبية بوجه عام ، وخطأ النظرة التي ترى أن التركيز على المطالب الحياتية للجماهير** أو على العمل السياسي بينها يمكن أن يغني عن ذلك .

رابعا : الحاضر والماضي :

أصاب مهدي عامل عندما قال « ليس الماضي ، في بقائه في الحاضر ، سبب التخلف ، بل الحاضر هو سبب بقاء الماضي فيه » ، وعندما كرر مؤكدا « إن الحاضر هو الذي يملك مفتاح الماضي وليس العكس » . لكن إذا صح ، كما أكد هو مرارا ، أن أشكالا من الإنتاج سابقة على الإنتاج الرأسمالي لا تزال حاضرة في حاضر البنيات الاجتماعية ، فإن ذلك لا يبرر على الاطلاق اتباع منهج الرجوع الى الماضي في محاولة فهم الحاضر لأن فهمها في حضورها الآن في المجتمعات العربية ليس ممكنا إلا في علاقتها ببنية علاقات الانتاج الرأسمالية في هذه المجتمعات ـ إذا صح ذلك جميعه ، فهو أيضا لا ينفي ، كما وضحت في الفقرة السابقة ، أن الأبنية الفوقية المرتبطة بهذه الأشكال أو الأنماط الإنتاجية السابقة على الرأسمالية لا تزال بدورها هي أيضا تلعب دورا متميزا شديد التميز ، وفي لحظات محددة قد يكون حاسما ، في مجتمعاتنا .

والسبب في هذا الدور المتميز الذي قد يتحول في لحظات معينة إلى دور حاسم لا يرجع فقط إلى ارتباط هذه الأبنية الفوقية بأنماط الانتاج السابقة على الرأسمالية ، وإنما يرجع أيضا إلى الأسلوب الصدامي العلوي العداوني المنتصر الذي أدخلت به الأنماط الانتاجية الرأسمالية في أغلب الأحوال على يد القوى الكولونيالية ثم الامبريالية وتوابعها إلى مجتمعاتنا ، وما ترتب على ذلك ـ في غيبة قدرة هذه المجتمعات على السير على طريق التطور الرأسمالي المستقل أو بسبب سد هذا الطريق أمامها بفعل القوى الخارجية ـ من تشبث تلك المجتمعات بأبنيتها الفوقية المتوارثة ، بكل إيجابياتها وسلبياتها ، تشبثا يفوق كل مسلك عقلاني ، لأنها أصبحت ترى في هذا التشبث ، بل وفي الرجوع بهذه الأبنية إلى الوراء ، سعيا إلى احياء مواطن ذهبية أو استمتاعا بأحلامها ، السبيل المتاح لها للمحافظة على ذواتها المتميزة .. إنها من هذه الناحية ، ودون المبالغة في تشبيه المجتمع بالفرد أو الأخذ بأساليب التحليل النفسي ، تشبه الانسان الذي اعترضت تطوره النفسي صدمة هائلة في فترة من فترات حياته المبكرة ولم يستطع أن يواجهها أو حتى أن يعقلها فأصبح يتلمس الحماية والأمان الزائفين في الارتداد الوجداني والفكري إلى مراحل نموه الأولى . ويترتب على ذلك أمران هامان :

١ ـ أن العودة المستمرة إلى هذا الماضى بقصد طرحه طرحا عقلانيا علميا يضعه فى موضعه السليم ويفسر الصدمة التى حدثت نتيجة التقائه برأسمالية الغرب العدوانية يصبح من أهم واجبات التغلب على هذه الصدمة والتخلص من آثارها ، وذلك واجب لم يكد يبدأ بعد فى مجتمعاتنا العربية . وأظن أن ذلك هو الذى حمل بعض المشاركين فى ندوة « أزمة الحضارة العربية » بالكويت على الإلحاح على الدور الخاص الذى يلعبه « الماضى الحى » فى مجتمعاتنا . وهو مسعى حميد ينبغى تشجيعه مع بيان حدوده .

٢ ـ أن هذه النظرة العقلانية إلى الماضى لا تعنى رفضه كلية أو السخرية منه . ذلك بطبيعة الحال موقف غير عقلانى وغير علمى . والقوى الثورية الحقة هى التى تستطيع أن تستخلص من قيم ما قبل الرأسمالية وأنماط تفكيرها وسلوكها ما يعين على تخطى مرحلة الرأسمالية التابعة المشوهة التى نعيشها وبناء المجتمع الاشتراكى . ذلك أحد أسباب نجاح الاشتراكية فى الظهور فى الاجزاء التابعة من النظام الرأسمالى العالمى دون الأجزاء العالية المتطور منه . وفشل القوى الثورية فى مجتمعاتنا العربية فى المواجهة الصريحة العقلانية والعاقلة للتطور الماضى لهذه المجتمعات وفى البناء ـ فى الوقت ذاته ـ على كل ما هو إيجابى من القيم المتبقية من الماضى هو أحد أسباب عجزها عن قيادة جماهيرها الطبيعية .

●●

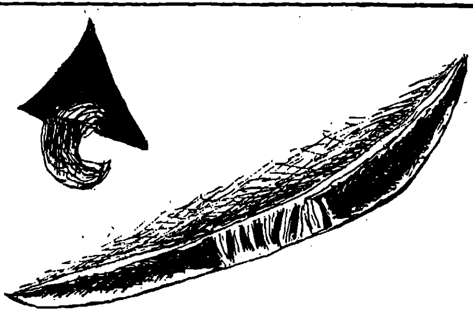
إن اغتيال مهدى عامل نذير آخر حى بنوع المستقبل الذى تعده قوى الظلام التى تخطط لكى تبتلع مجتمعاتنا . واغتيال فلسطين من قبل ، ونجاح المشروع الاستعمارى الاستيطانى وتوسعه المستمر على خلاف منطق العصر ، وعودة الهيمنة الامبريالية الى الوطن العربى بشكل أقوى مما كانت عليه فى أى وقت مضى دليل آخر حى على مدى تخلف قوى الثورة فى مجتمعاتنا وعجزها عن النهوض بمهامها . وفى مواجهة هذا وذاك خسئ كل من لاذ بالصمت هروبا من واقعه أو يأسا من تغييره أو مقامرة على منفعة عاجلة زائلة .

قصص

القيد والنوارس والبحر

مصطفى فاسي

وحدك تدخل .. تجد المكان خاليا تملؤه بعض الطاولات .. حولها كراس قديمة تشعر بكثير من الارتياح .. تختار مكانا امام النافذة المطلة على البحر ، تقرب الكرسى أكثر من النافذة .. تجلس .. تنس نفسك .. تسرح بنظرك بعيدا .. يأتى النادل فينتشلك من هناك ، يعود بك الى الواقع .. تطلب قهوة وكاس ماء .. يذهب النادل .. تعود الى السرحان .. الجو جميل .. ربيع ساحر والنافذة واسعة تطل على الدنيا بعد قليل تسمح حركة .. تلتفت .. يدخل رجل يضع على عينيه نظارة سوداء ، يلبس بذلة سوداء ، ويضع فى عنقه ربطة مخططة بالأبيض والأسود .. تتابع حركاته .. يتفحص المكان بنظرة سريعة .. يجلس بجنب طاولة تقع على جهتك اليمنى متجها بنظرة اليك . يفتح الجريدة امام عينيه.. يأتى النادل .. يضع أمامك القهوة وكأس الماء .. تخرج علبة الدخان .. تشعل سيجارة .. تجذب نفسا قويا ، ثم تدفع الدخان من فمك ، تتركه يصعد دوائر منتظمة .. تمد بصرك بعيدا عبر صفحة البحر الزرقاء ، يجذب نظرك قارب شراعى يتراءى لك بعيدا جدا ، لونه ابيض ، يبدو مثل ورقة ضائعة فى فضاء لانهائى ، أو حمامة تلهو بها الرياح .. يخرج النادل .. بعد قليل يرجع يضع قهوة أمام الرجل .. يقف أمامه ويتكلم معه كلمة قصيرة فى صوت منخفض مديرا لك ظهره .. يخرج النادل .. يشعل الرجل سيجارة ، ويعود الصمت الى المكان .. تتابع القارب .. تشعر فى نفسك ببعض الأسف لأنك لاتملك منظارا مقربا .. فالمنظر رائع مع ذلك تعرف أن القارب يتجه بدون شك من الغرب الى الشرق واقبل قليل كان بعيدا عن شجرة الصفصاف الوحيدة التى تمتد الى السماء متحدية أمواج البحر هناك بجانب الشاطىء تلتفت جهة الرجل .. تجده ينظر اليك .. تحول نظرك بسرعة نحو الخارج .. تدخل



نحلة من النافذة الى المحل فتهدد الصمت بموسيقا اجنحتها .. تقوم بدورة سريعة في داخل المكان ثم تخرج مبتعدة عنه .. تحاول ان تتابعها بعينيك لكنك تسمع حركة جديدة فتدير وجهك نحو باب المحل .. يدخل رجل ثان يلبس مثل الأول ، يضع على عينيه نظارة سوداء أيضا ، يتجه الى طاولة اخرى .. يضع الدخان وعلبة الكبريت والجريدة أمامه .. يأتيه النادل بالقهوة .. تنظر اليه .. تجده يتفحص وجهك .. يصيبك بعض الأسف لأنك انشغلت عن القارب الذى اختفى عن نظرك .. تظل مركزا نظرك فى المكان الذى حسبت أنه كان فيه ، لكن بدون جدوى ، ثم تلاحظ ظهور باخرة كبيرة فى الأفق ، تفكر أنها لابد تكون قادمة من بعيد ، وذاهبة الى بعيد .. تتلهى بمتابعتها .. هى تسير أيضا فى اتجاه القارب .. السماء زرقاء والبحر أزرق ، والباخرة وحدها نقطة بيضاء ، فى هذه المساحة اللامتناهية .. يظهر القارب من جديد من وراء الشجرة .. تتابعه ثم تلفت انتباهك مجموعة من طيور الدروس تتجه من الشرق الى الغرب على مسافة قريبة جدا من الأمواج .. بعد قليل يظهر رجل وامرأة يمسك كل منهما بيد الآخر ، ويسيران فى بطء شديد بين الموجة والرمل .. يتحدثان فى صمت وينظران امام اقدامهما تماما ، طيور النورس تحط قريبا منهما .. المرأة تلبس ثوبا أحمر فضفاضا ، والرجل بقميص نف كم أبيض وبنطلون أسود .. كان الهواء يلعب بشعرهما المتقارب الطول .. تحس حركة اخرى فى داخل المحل .. تلتفت .. ترى رجلا ثالثا يجلس الى طاولة بقرب الباب ، يلبس مثل الرجلين ، وأمامه الجريدة وعلبة الدخان وعلبة الكبريت .. بعد لحظة يدخل النادل .. يضع امامه فنجان القهوة ويخرج .. ينظر الرجل اليك .. تشرب رشفة من قهوتك التى بدأت تبرد ، وتشعل سيجارة أخرى .

العاشقان يسيران فى خطوات رتيبة .. يقفان احيانا .. ينظران الى بعضهما .. ينظران الى البحر ، ثم يواصلان المشى الرتيب .. يقتربان من طيور النورس .. تطير من امامهما .. تتابعها انت وقد

بدأت تختفى وراء بناية المحل .. تقف تلاحظ الرجال ينظرون اليك والى بعضهم فى اهتمام .. تنقل كرسيك الى الوراء حتى تستطيع متابعة الطيور أكثر .. يصيبك بعض الأسف لأن الطيور اختفت كلها .. ترى رجلا يقف داخل الموجة .. كان يدير ظهره الى اليابسة ويتجه بنظره الى عرض البحر .. تظل مركزا نظرك عليه عدة دقائق .. تلاحظ انه لايبدى اية حركة .. تغطى الموجة احيانا ركبتيه ، واحيانا تصل الى صدره .. لكنه واقف لايتحرك .. كان يلبس كامل ملابسه ، بنطلون احمر قديم ، وقميص لا لون له .. يبدو انه يقف هناك منذ ساعات على الرغم من ان الموجة كانت قوية نسبيا .. تعود الى متابعة الشاب والفتاة .. يقتربان من الرجل الواقف .. اخيرا يتحرك الرجل .. كانت يده اليسرى التى تختفى عن نظرك تحمل شيئا .. امتدت يده الى اعلى .. هى تحمل زجاجة .. يضع الرجل الزجاجة على فمه ويظل عدة لحظات يشرب .. كان وجهه متجها الى السماء تماما والزجاجة فوق فمه .. لابد انه كان مغمض العينين ، فالشمس التى تتوسط السماء تواجه نظره تماما .. واخيرا يرمى بالزجاجة داخل البحر .. تحاول ان تتابع موقع الزجاجة .. تراها لحظة تطفو فوق الماء .. يعود الرجل الى وقفته الصامتة .. تحس ان جو المحل بدأ يتعكر بكثافة الدخان .. تسمع حركة .. تلتفت .. يدخل رجل رابع يتبعه النادل .. يجلس الرجل إلى طاولة متجها اليك .. يضع الجريدة والكبريت وعلبة الدخان على الطاولة .. يضع النادل القهوة أمامه ويمضى . تنظر الى الرجل .. تجده يتفحصك .. تدير نظرك الى جهة البحر .. القارب الشراعى اختفى قبل قليل فى جهة الشرق .. الباخرة مازالت متجهة نحوه وهى تكاد تختفى وراء الشجرة .. العاشقان غابا وراء بناية المحل .. الرجل مازال يقف وسط الموجة ينظر الى البحر .. طيور النورس قامت بدورة فى داخل البحر ، ثم عادت الى الجهة الأخرى التى جاء منها العاشقان ، وحطت على الشاطىء .

جو المكان يزداد تعفنا .. يقوم الرجل الأول يغمز الثانى ويخرج .. يقوم الثانى يغمز الثالث ويخرجان ، ويظل الرابع فى مكانه ، ويعود الصمت عدا صوت موسيقا موجة البحر الذى كان يصل الى سمعك عذبا وانت تجلس الى النافذة .. كان بعض الشحوب على وجهة وانت تتابع الأمواج التى تلاعب رمال الشاطىء .. يعود الرجال الثلاثة ويقف الرابع .. يتجهون جميعا اليك .. تظل فى مكانك صامتا .. لاتشعر بوجودك الا عندما يهزك احدهم بعنف من كتفك .. تلتفت فتجد ثمان اعين تتفحصك فى غضب .. تمتد اليك ثمان ايد مرة واحدة تجد نفسك واقفا فى وسط الجميع .. ترى النادل وحده واقفا امام ينظر اليك .. يسألك الرجل الأول : من انت ؟ تظل صامتا كالابله .. لاتفهم معنى لسؤاله .. يسألك الثانى والثالث والرابع : من انت ؟ لاترد بشىء .. يخرج احدهم قيدا حديديا.. يمسكون بك جميعا ، وعندما يكونون منشغلين بوضع القيد فى يديك تكون انت تنظر الى البحر الجميل والسماء الزرقاء والنوارس التى تلعب على الشاطىء والعاشقين اللذين عادا فى مشيتهما البطيئة وهما يتجهان نحو الرجل الواقف وسط الموجة ينظر بعيدا .. بعيدا .

الوظيفة

طلعت سنوسى رضوان

أسند الدراجة على سور حديقة الحيوانات . مدَّ بصره فى اتجاه ميدان الجيزة . إستند على الصندوق الخشبى المثبت فوق الدراجة . تسلى بِعَدِّ علب الزبادى وزجاجات اللبن داخل الصندوق . إستدار فى مواجهة سور الحديقة . رأى زرافتين متجاورتين . مشى بعينيه مع إمتداد رقبتيهما . ابتسم .

أحس بها تقبل نحوه . إقتربت وهى تتلفت خواليها . ابتسم وهو يمد ذراعه مصافحا . احتفظ بكفها فى كفه . سحبت كفها برفق . قالت :

ـــ خايفه حد يشوفنا .

ـــ وانا خفت أحسن ماتجيش .

قالها وعيناه على الزغب الخفيف فوق شفيتها .

سألته :

ـــ يعنى ضرورى نتقابل فى الشارع ؟

ـــ نفسى توافقى وندخل الجنينة ولو مرة واحدة .

ـــ لأ ياخويا كله الا الجنينة .

سارا بمحاذاة السور . أمسك كفها بيد وبالأخرى أمسك الدراجة . ينظر فى وجهها ثم ينظر فى

اتجاه الطريق . رآها أجمل وقد مشطت شعرها وغسلت وجهها وارتدت فستانا للخروج ، تذكّر انه رآه على ابنة مخدومتها . تركزت نظراته على وجهها . قالت باسمة :

ــ بص للسكة .

قال :

ــ وشك بيريحنى .

سألته ضاحكة :

ــ انت ناوى تربى شنبك ؟

قال ضاحكا :

ــ يبقى عجبك .

سألته :

ــ إمتى ح تدخل الجيش ؟

قال :

ــ انا اخدت الاعدادية من ثلاث سنين .. يمكن يطلبونى بعد سنة أو بعد سنتين .

سحبت كفها واستدارت ، فأصبح وجهها فى مواجهة ميدان الجيزة . قالت :

ــ لازم امشى .. الهانم والأولاد قربوا يرجعوا البيت .

ترك كفها مرغما . قال :

ــ لازم اشوفك .. عندى كلام كثير .

لوّحت له مبتسمة وهى تبتعد .

. . . .

قال أبوه مبتسما :

ــ مبروك .. ح ترتاح من طلوع السلالم واللف على البيوت بطلبات الزباين .

إستفسر من أبيه . واصل الأب :

ــ الوزارة وافقت على تعيينك .. فراز أرشيف بالاعدادية .

سأل اباه :

ــ يعنى مش ح اروح دكان البقالة ؟

قال الأب :

ــ تروح تصفى حسابك .. وبعد يومين تستلم الشغل فى الوزارة .

شعر بالرضا عن أبيه وعن نفسه . وفكر فى الأيام القادمة ، وانه سينعم بنومة الفجر مثل أبيه موظف الأرشيف بالوزارة ، وانه سيخرج من المنزل مع الشروق مثل أبيه ، ولن يخرج مع أذان الفجر ، ولن يركب أول أتوبيس من العباسية الى الجيزة ، وسيعود الى المنزل عصرا ، ولن يضطر الى العمل الى ما بعد أذان العشاء .

....

فتحت له الباب الخارجى للمطبخ ، المؤدى الى سلم الخدم . ناولها الراتب اليومى من علب الزبادى . همس :

ــ عاوز اشوفك .

لم ترد . أضاف :

ــ عندى كلام كثير عاوز اقوله لك .

قالت :

ــ ادخل .. أنا لوحدى فى الشقة .

تردد . شدته الى الداخل وهى تمسح السلم الحديدى بعينيها . وقف حائرا خجولا .

قالت :

ــ انا لوحدى .. نقد نتكلم براحتنا .

لاحظت صمته واحمرار خديه . أضافت وهى تبتسم :

ــ مش بتقول عندك كلام كثير ؟

هز رأسه . لاحظت قطرات العرق على جبهته وخديه ورقبته . أحضرت كرسيا وأشارت له بالجلوس . فتحت الثلاجة وملأت كوبا بعصير الفواكه . ناولته الكوب وهى تشجعة على الشرب . نظر اليها ثم استجاب لرغبتها . سألته :

ــ اتكلم بقى .. عاوز تقول لى أيه ؟

نظر اليها ولم يتكلم . حاول الحديث فتلعثم . كررت سؤالها . طال الصمت . قالت :

ــ لازم طلبوك للجيش ؟

قال :

ــ النهاردة آخر يوم لىَّ فى الدكان .

إستفسرت بعينين مفتوحتين على اتساعهما . أضاف :

ــ الوزارة وافقت على تعيينى .

قالت مسرعة :

ـــ مبروك .

توقفت بنفس السرعة . قالت :

ـــ يعنى لا ح تشوفنى ولا ح أشوفك ؟

قال :

ـــ مش ممكن .. لازم أشوفك وتشوفينى .. انت عارفه .. انا وانت .. انا وانت ....

ردد الكلمتين كثيرا . ذكّرته بكوب عصير الفواكه الممتلىء . إنتهى منه دفعة واحدة . أحس بالطعم الشهى يذاب مع اللعاب لبنا سائغا . ابتسمت وقالت :

ـــ يعنى مش ح تنسانى ؟

أحس بها أحلى من أى وقت . وان بوجهها وجسدها فتنة وإثارة لم يلحظهما من قبل . اقترب منها وأمسك فيها . قال :

ـــ مش ممكن أنساكى .. مش ممكن .. مش ممكن ...

ابتسمت . التصق بها أكثر . أحس انفاسها تلسعه . أحس أنه امام بنت أخرى غير التى عرفها منذ عامين ، وانه يراها لأول مرة . ضمها الى صدره . أبعدته عنها برفق وهى تبتسم . تشجع أكثر . ضمها اليه ثانية . لم تقاوم ولم تمانع . ألصق شفتيه بشفتيها . إستسلمت ولم تتجاوب تماما . أحست به ينتفض . أبعدته عنها . قالت بغضب :

ـــ دا اللى انت عاوزنى علشانه ؟!

طأطأ فى الأرض خجلا . فكّر فى كلمات يعتذر بها . لم يتكلم . كررت السؤال بعينين ثابتتين ثاقبتين حادتين . إعتذر لها . قالت :

ـــ دا اللى انت عاوزنى علشانه ؟؟

قال :

ـــ احنا لازم نتجوز .

قالت بحدة :

ـــ مش لو شفنا بعض مرة ثانية ؟؟

قال بسرعة :

ـــ لازم ح نشوف بعض .

قالت :

ـــ قلب بيقول لى اننا مش ح نشوف بعض تانى .

قال :
ــ وانا قلبى بيقول لى اننا لازم نشوف بعض .

، زمّت شفتيها بقوة . تأمل وجهها وتمنى أن تصدقه . أحسّ بعينيها تخترقان جلده . أحسّ برعشة خوف مفاجئة ، وأحسّ بها بنتا ثالثة غير التى عرفها منذ عامين ، وغير التى عرفها منذ لحظات وهو يشتهيها . وأحبّ أن حبه لها يولد الآن ، من عينيها العاتبتين الغاضبتين . قال :
ــ ح نتجوز .. لازم نتجوز .
لم ترد. أضاف :
ــ صدقينى .. لازم تصدقينى .
أطبقت شفتيها أكثر . رأى فى عينيها المضببتين عدم التصديق . تحولت رعشة الخوف الى رعب وهو يسمع نحيبها ويرى دموعها. فتح الباب وتساند على السلم الحديدى .

....

ركب الدراجة . فكر فى اجرته المتبقية لدى صاحب محل البقالة . فكر فى الوظيفة الجديدة ، وانه سينعم بنومة الفجر حتى الشروق . توقف التفكير وهو يسمع صرختها من داخله :
ــ قلبى بيقول لى اننا مش ح نشوف بعض تانى .

استعاد وجهها . ركز حواسه فى جمع التفاصيل والملامح ، حتى الزغب الخفيف فوق شفتيها . ذعر وهو يردد لنفسها صرختها . ذعر أكثر والملامح تبهت والتفاصيل تختفى ، ولم تبق الاّ حدة العينين .



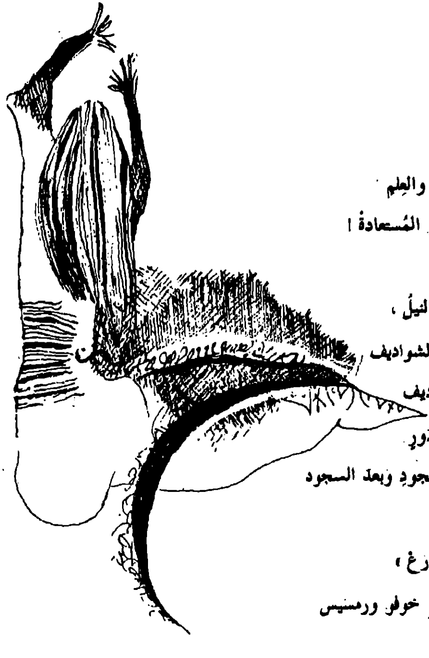
قصيدة مصر

سميح القاسم

(١م ـ مدخل)

ليمضِ على رِسْله النيلُ ،
من ألف دهر إلى ألف دهر
ليمضِ
على رِسْلِهِ
هذه الأرضُ أرضي
ليمضِ
وإلى المقيمْ
إذا غيّب الظنُّ بعضي
وراءَ خيوطِ النواويسِ ليلاً
تجسَّدَ بعضي

مع الفجر
زغرودةً للولادة
وهليلة فى سماءِ النخيلِ القديمْ
تكبيرةً للواءِ الرسولِ الكريمْ
لقلبِ المُعزِّ
وصوتِ المُعزِّ
وفسطاطِ روحى
وخيلِ الريادةْ
وإلى المُقيمِ المقيمْ
على شُرفة الحُلم والعِلم
يا شَمْسَ أسلافِىَ المُستعادةْ !



يمضى على رِسلِهِ النيلُ ،
باقٍ أنا فى أنينِ الشواديف
فى خفقانِ المَجاديف
من ألفِ كَوْرٍ وَدَوْرٍ
توضأتُ قبل السجودِ وبعد السجود
لشمسِ الإلهةِ
جادلتُ كُهّانَ « رعْ »
وقاتلتُ فى جيشِ خوفو ورمسيس
أولادُ إيزيس

غبتُ قليلا وعدتُ كثيراً

لأبقى هُنا

فى طُموحِ المَدى وجُموحِ الإرادة

يمضِ على رِسْلِهِ النيلُ ،

آمنتُ .. آمنتُ ..

كانَ رحيلِى صلاةً

وإنَّ رجوعى .. عِبادة !

(ص – صيرورة)

هُنا ، تحتَ سقفِ السماءِ

وليسَ على الأرض

أطفو هُلاماً من الصَّبواتِ النبيلةْ

وتحملنى الريحُ

خلفَ غُبار القبيلةْ

يتيماً من الطَّلحِ والرَّملِ والملح

نادى وحيداً ،

ورجَّعَتِ البيدُ ، قالت : تكاثرْ !

ونادى كثيراً :

إلى أىِّ برٍّ تهيمين

يا أمَّ يُتمى وخوفى وفقرى

إلى أىِّ برٍّ ؟ ومن أىِّ برٍّ ؟

إلى أين يا أَمَةَ الله « هاجَرْ »

وخلف الفضاءِ المُحاصَرْ

فضاءٌ مُحاصَرْ

إلى مصرَ . مِن مصرَ .

بارَكَنا اللهُ يا أُمَ قلبي ودربي

وشعبي ..

وباركني الله

من مصرَ . لى مصرَ .

أُعْبرُ ، نسلاً من النَّخلِ والسنديانْ

وجيلاً من الصَّمتِ والموتِ

يُبعَثُ لى ألفِ جيلٍ من العُنفوانْ

هُنا . الآن . فلتخفُقِ السِّمْسِميَّة

بإيقاعِ قلبي

ولترقُص السِّمسِمية

لأنى

أحبُ بهيَّة

وجئتُ أغنى

لأجلِ عيونِ بهيَّة !!

(ر ـ رؤيا)

بلا زهرةٍ من جبالِ الجليلْ

ولا بُرتقالَةْ

بلا عنبٍ من كُروم الخليلْ

بلا مِزْوَدٍ للغزالة

أجيئُك يا مصرُ

لكنْ بمَهر البكارةْ

وطُهر الحجارةْ

وتعويذتى فى الطريق القَصيرِ الطويلْ

أصابعُ تلميذةٍ



طوّحتُ بالجُمارِ المقدّسِ

فى حِجَّة الدمّ

فارتطمَت بالوحولِ

وجوهُ الدّمى المستعارَةْ ..

أجئُ . وهل رُحْتُ حتى أجئْ ؟

وهل غبتُ حتى أعود ؟

سلى قلبكِ الأزلىَّ الجديد

بأيّةِ نارٍ يُضئْ ؟

من لفحِ رُوحى الى ظِلِّ روحِى أفئْ

ولم أغتربْ غير أنى أجئْ

تجئْ معى صَلَوات الندى لصباح الحجارةْ .

وضوءُ الحَضارَةْ

وصوتٌ على البيدِ يُلقى اخضرارَهْ

وما أنا بالمُتنبِّى

ما أنا بالمُتنبِّى !

أجيئُك .. لا شهوةُ المُلكِ راحِلَتى

إنْ مُلكِىَ يمتدُّ

من كُحلِ فلاحةٍ فى الصّعيد

إلى بَوْح شبّابةٍ

فى مَراعى الشمالِ البعيد

ومن لَهْفةِ الطفلِ فى تلكِ اللاجئين

إلى صيحةِ الفتيةِ العائدين

على مُهَجِ الفتيةِ العائدين

ومن ضَوءِ زيتونةٍ فى تِلال الخلودْ

إلى حُلم نوبيَّةٍ

تشتهى أكَلا طيباً

فى ظلالِ النخيل الحزينْ

ويمتدُّ من شُهداءِ الرِّضا

وضحايا النشيد على رملِ سيناءُ

. يمتدُّ رِحباً مُضيئاً

إلى لجمةٍ من دمٍ

واسمُها · بورسعيد

إلى القدسِ

مَسرجةِ اللهِ

مبخرةِ الشمس

يَمتدُّ مُلكىَ منِّى إليكِ

ومنكِ إلياً

ويكبُر فيكِ ويكبُر فياً

وتكبُرُ آمالُنا الصابرَةْ

وأشواقُنا الثائرة

وتهدُرُ من فاس للناصِرَه

وتهدرُ

وتهدرُ فى القاهرَة :

« بكلمَةِ سِر :

« أماماً فسِرْ »

★ ★ ★

أجئ . وتأتينَ يا مِصْرُ

تأتينَ من صُلبِ حلوان

من عُشْبِ أسوانْ

من نبَضاتِ المصانعْ

وَهَمسِ المزارعْ

وهمسِ الشوارعْ

تجيئينَ يا مصرُ

من مصرَ . فى مصرَ .

تأتين . كفّاً تشُدُّ على الكفّ

عاصفة فى رُكود التقاويم

ملءَ مِلاءَتك اللفَ

فى زفةِ القمح والقُطنِ

والناى والدفّ

تأتين .. طيبةً ، وادعَةْ

ولاذعةً ـ لاذعَةْ

ورائعةً . أبداً رائعَةْ

هُنا نحْنُ
يَرفَعُ فينا بِلالُ الحَياةِ
أذانَ الشّهادَةْ
وتقرُع أجراسُنا للإرادَةْ
وخصبِ الولادَةْ
أتَيْنا .. وَنأتى
إلى ألفِ عُرْسٍ
ومن ألفِ مَوْتِ
أتينا .. ونأتى ..
هُنا !
الآن !
فلتنبُض السّمسميّة
بإيقاعِ قلبى
ولتخفُق السّمسميّة
بإيقاعِ قلبى
ولترقُص السّمسميّة
لأنى
أحبُ أحبُ أحبُ بهيّة
وجئتُ أغنى
عُيونَ بهيّة ..

زَبَرْجَدتِى القَادِمة

حسن طلب

تصلُ الآن زبرجدتى
لتمامِ الألقِ
وتفصلُ عن عنعنةِ الوردةِ
تاريخَ العبقِ

ولكنْ ..
يبقى فى نفس زبرجدتى
شىءٌ من غاشيةِ الغضبِ
وشائبةٌ من زاى النَّزقِ

وفى نفسِ الشاعِرِ
يبقى شىءٌ من كل الأشياءِ
وشمشِمةٌ من شينِ الشَّبَقِ

فمنْ بزبرجدةٍ تشبِهُنى
وتقودُ خطاىَ
على هذا الدّربِ الزَّلِقِ
زبرجدةٍ :
تتراءَى خلف تخومِ الأفقِ

زبرجدةٍ مؤبجدةٍ
زبرجدةٍ مجرّدةٍ مجسَّدةٍ

زبرجدةٍ تناقضُ ذاتها
تحكى الزَّبرجدَ
وهى ليست كالزبرجدِ
ما الزبرجدُ ؟

خضرةُ الغضب التى تتجسَّدُ ؟
المعنى الذى يأتى إلى المعنى
الدمُ السُّخنُ الذى نزَفتهُ
من بين الشفاه
على المهارقِ
أبْجدُ ؟
الحرفُ المُجنَّدُ ؟
صورةُ الربِّ التى يحنو لها المتهجِّدُ ؟
عينُ السَّجينِ ودمعُها المتجمِّدُ ؟

كرةُ اللهيبِ المصطفاةِ ـــ
أو المقدَّسةِ ـــ
التى قد دُخرجتْ لى القلبِ ـــ
أو غُمسَتْ ـــ
فكان المسجَدُ ؟



الأخضرُ المتجدِّدُ ؟

الشيءُ الذى بحضوره أو ذكره

نتجلد ؟

الرؤيا التى ينفى المكانَ زمانُها

رمزٌ لما لايُوجَدُ ؟

الحجرُ الكريم الجيِّدُ ؟

الخرزُ الذى ينسابُ من نحرِ الفتاةِ

إلى منابت ناهديها

حيث يسجُدُ ؟

زئبقُ الأنثى المُغيرةِ

زهرةُ القومِ المُحبِّين المُغارِ عليهم

الشعراءِ حين استجَدُوا ؟

خجلُ المراهِقةِ التى آوَتْ لعاشِقِها
لأوّلِ مرةٍ تتجرَّدُ ؟
الزّمنُ الموزَّعُ فى تفاصيلِ القصيدةِ
أو فضاءِ النصّ
آخِرُ مايريدُ من الصَّهيلِ —
إذا دنا الموتُ —
الجوادُ المجَهدُ ؟

لا ..
فالزبرجدُ جِيمُهُ الجيماءُ
أخلدُ جوهراً مما أظنُّ
وأمجَدُ

إن زبرجدةَ النارِ هى الأجودُ :
جيمُ زبرجدةٍ
تتخلّقُ عند بزوغِ الغسقِ
ستشتعلُ
وتخرجُ عن هذا النّسقِ
زبرجدةٍ ستطهرُنى بالجيم
وتُحيى رَمَقي
ثم ستحملنى نحو ضمير الجمع.
فينصاعُ ضميرُ المتكلّم للنوعِ
يقولُ : انطلقى
وأذِيبينى فى كُرةِ اللّهبِ القدسىّ
لأحترقَ
وتحترقَ

شيطنة

ابراهيم نصر الله

يطيبُ لنا أن نسوقَ الشوارعَ
مثلَ قطيعِ الوعولْ
وندفعها بعصا الشَّغبِ الحلو
نحوَ السهولْ
يطيب لنا ان نطاولَ نجماً .. لنقطفَهُ
ونزيّنَ مبتهجين به سيداتِ النحولْ
يطيبُ لنا أن نراوغَ ساعاتنا والوظيفةَ
زوجاتِنا
دورةَ الوقتِ والصمتِ .. عَرضاً وطولْ
يطيبُ لنا أن نهزَّ السكونَ وقاماتِنا
ونبعثَ للعشقِ الفَ رسولْ
يطيبُ لنا أن نشمّر عن روحنا
ونخُوضَ في رنةِ العودِ
فيما تقول لنا غابةٌ
وتقولُ طبولْ
يطيبُ لنا أن نحاصرَ في آخرِ الليلِ سيدةً
ونغررَ بالوردِ حتى يبوحَ لنا فرِحا
بالندى والفصول
يطيبُ لنا أن نعانقَ غُصناً مضى في الذبولْ
نردّ على ضلعهِ عرسَنا
ويطيبُ لنا أن نرى ما يُرى
ان نرى ونقولْ
يطيبُ لنا أن نعودَ صغاراً
ونشهدَ ميلادنا في الحقولْ
يطيب لنا أن نحصِّنَ أطفالنا بالزنابقِ
لا بالرماحِ .. ولا بالفصولْ
يطيبُ لنا أن نغني
يطيبُ
يطيبُ الرحيلُ .. يطيبُ النزولْ
ولكنها مدنٌ مقفلةْ
شمسها مقصلةْ
وابتساماتها في العروقِ وحُول .

□ تواصل □

□ فى القصة □

□ « بيان من رئاسة الجمهورية » ، قصة قصيرة بقلم أشرف عزت ياسين ، و« وعد فلوبر » قصة لصلاح شفيق : موضوع الفن هو « الانسان » . الانسان بعلاقاته الاجتماعية والاقتصادية والانسانية . وحين تطرح السياسة فنيا ، فذلك من خلال علاقات ومواقف انسانية . أما التناول السياسى البحت ، فذلك مجالة « فن » المقال وليس « فن » القص .

□ « الانهيار » قصة قصيرة بقلم احمد العراق ـ نادر ـ مركز الشهداء ـ المنوفية : ينهار المنزل على والديه ، يأويه صديقه ، تطارده أم صديقه بأحضانها وقبلاتها على شفتيه . فى الجامعة تجلس زميلته الى جانبه فى المدرج وضعة ساقا على ساق ، فيهرب منها الى الشارع ، اعلانات السينما ، البطل يقبّل البطلة ، فيدخل السينما ليشاهد لقطات جنسية . وخشية من الفتنة مع أم صديقه يأخذ بطاطينه إلى المسجد ، ينصرف المصلون . وفى الليل يفتح المسجد ، والقادمة فتاة مقرورة ، تدرس جسدها الى جواره ، يطلب منها أن يغادرا المسجد ، فتلقى إليه فتاة الليل التى لا تجد زبائن إلا فى المساجد ، بحكمة صوفية بالغة ، ليس مهما أن تكون بداخل المسجد ، المهم أن يكون المسجد بداخلك . ونحن بدورنا نقول ـ للكاتب هذه المرة ـ ليس مهما أن تكون داخل المجتمع بعلاقاته ومشاكله ، المهم أن يكون المجتمع داخلك .

□ « **الخائفون** » قصة قصيرة للقاص محمود عبد الحفيظ ـ كفر صقر ـ شرقية : الأقلام الغضة من الخير لها ، أن تحرص على ألا تشكل فى ذهن القارىء خطوطا مستقيمة لأحداث وشخصيات القصة ، مهما لجأت إلى تقديم تسلسل الأحداث أو تأخيرها ، ومهما اتخذت من وسائل القصّ ، بسرد مباشر ، حوار ، رسائل ، اعتراف . سيساعدك ذلك على اسقاط الهوامش والجمل والأحداث التى لا تصبّ فى مجرى القصة . وقصتنا هذه ما أحراها أن تعاد صياغتها .

□ « **حبات رمل صفراء حمراء رمادية** » قصة قصيرة لغريب أحمد سالم ـ السويس ـ الأربعين : على القصة أن تقول شيئا بكلماتها أو بين سطورها ، أو أن توحى به ، أو أن تضع القارىء فى حالة وجدانية ، فإن عجزت واقعة القصة أو حدثها عن تحقيق ذلك ، فالقصة فى حاجة إلى إعادة بناء . وفى حالتنا طفل يحمل زجاجة ماء بارد لأخوته فى الصحراء . يطلع عليه أربعة رجال يمتطون حميرا بيضاء ، يشربون زجاجة الماء . وفقط .

□ « **صاحب الدار** » قصة قصيرة لفريد محمد معوض ـ المحلة الكبرى ـ ساموول : قصة « حمار » يشكو الوحدة . والفنان قد يلجأ إلى هذه الحيلة ليقول شيئا عادة لا يقدر أن يقوله صراحة . أما أن تمضى القصة عن حمار . فالواقع المحيط بنا لم ينضب بعد . وعلى الفنان أن يعيش واقعه ويعبر عنه ، أو فليصمت .

ولنفس الكاتب ، فريد محمد معوض ، قصة : « ثلاث قصص قصيرة » : ليس من وظيفة « الفن » الوعظ والارشاد . وهذا لا يتعارض مع الوظيفة . الاجتماعية للفن . فمضار البلهارسيا قد تأتى عرضا ، خلال بناء القصة ، ولكن القصة لا تقوم عليها . ثم إن شرط الصدق فى الفن يستلزم ألا ننطق الشخصية بأكثر مما تعرف هى ، وبقدر الامكان بلغتها هى ، وإلا كانت الشخصيات ، آخر الأمر ، هى الكاتب نفسه .

□ « **انتفاضة** » : قصة قصيرة لايهاب الوردانى ـ الغربية ـ المحلة الكبرى ـ أصبحت كلمة « انتفاضة » رمزا حيا مشرقا بالامكانيات الكامنة فى منطقتنا العربية كلها . ومن الخير أن نحفظ لها هذا الجلال . لا أن نتخذ منها وصفاً للقاء جسدى بين رجل وزوجته .

□ « **اللغز** » قصة قصيرة للقاص حسن نور ـ الرياض : لقطات من قصة « الحياة » على سطح الأرض . مزيج من العلم والدين والخيال . إلا أن هذه الامشاج تبقى منفصلة . إنها لا تصنع كلا يقول شيئا ، وتبقى مجرد معلومات .

☐ « غربة » قصة قصيرة للقصاص سمير أحمد الشريف ـ الأردن ـ صويلح :

« مالكم أيها الناس . لماذا تسيرون مطأطئي الرءوس . أين ابتساماتكم التى كنتم تفرشونها على وجوهكم . لماذا تاهت النظرات فى عيونكم . لماذا تسيرون ساهمين . ماذا جرى لهؤلاء الناس . ماذا حدث يا بلدى ؟ » .

تساؤلات صادقة مريرة حزينة ، فى لغة صحيحة مطاوعة . لكن الصفحات تسير فى وجود منفرد . فى صوت واحد لا يقابله آخر . ففقد العمل أهم صفات الفن ، وهو أن يكون « مشخصنا » أى تتجسد الأفكار فى أحداث تعبّر وتقول .

☐ « الفرق » ، « معاناة » ، قصتان لطارق حسن ـ الاسماعيلية : لابد أن القصة « عمل » أدبى أكثر جدية وأكثر أهمية من خاطرة أنه أطلق لحيته وهى أطلقت أظافرها . واحتفظ كل منهما بزوائده ، أو أن أحدهم خلع ملابسه وسار إلى الماء . إنهم ـ عادة ـ يتحدثون فى القصة القصيرة عن الأسلوب وعن البناء وعن الشخصيات وعن المنهج وعن اللغة وعن الدراما ، وليس عن الخواطر والسوانح .

☐ « وثالثنا الخطيئة » قصة قصيرة لصبرى خلف : التهويمات ـ مهما علت ـ لا تصنع قصة . ولعل المقصود بنثرية القصة القصيرة هو أنها تبنى ببرود عقلى ، وبلغة بسيطة . حقا ، فى لحظة ما ، ينبثق الوجدان تعبيرا وبناء ، وتختار الأحداث والشخصيات سلوكها ، لكن دائما تبقى القصة القصيرة نثرية ، وليس شعارات مهوّمة فى الفراغ .

محمد روميش

الحياة



الثقافية

العقل والحضارة

للباحث السودانى د . عبد السلام نور الدين

عرض وتقديم : المجلة

« العقل والحضارة » كتاب جديد للباحث السودانى الدكتور عبدالسلام نورالدين يطبق فيه مناهج علم الإجتماع الأدبى ، حيث يتناول صلة التعبير بالشخصية ، بالبنية الإجتماعية ، بالمزاج الحضارى السائد ، وهو علم مازال جديدا فى حقل البحث العربى ، ومستبعدا من حقل الأدب العربى سيما فيما يتعلق بالتراث كما يقول الباحث ، ولذا يعد كتابه هذا إضافة جديدة كل الجدة فى مجالين معا : علم الإجتماع والنقد الأدبى ، خاصة فى مبحثه الأول .

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة مباحث ، الأول عن المتنبى وسقوط الحضارة العربية ، والثانى عن التصوف والحضارة ؛ قراءة فى نشأة التصوف ومجراه فى الحضارة الإسلامية ، والثالث فى نقد العقل البدوى وخاتمة ذات طابع إجتماعى سياسى فى المبحث الأول يرى الباحث أنه إذا كانت الفلسفة بتعبير هيجل هى **الفكر الذى يفكر** ، فإن الشعر العظيم هو أيضا **حزب من الفكر الذى يحس** ، والمتنبى نموذج للشاعر المفكر أو الحكيم ؛ والمتنبى لا يزال سجينا بين جدران الأدب ، لقصور مناهج البحث الأدبى ، وقد تخطى المتنبى بشعره حجاج الجدل الشكلى الذى سقط فيه المتكلمون إلى اكتشاف جدل الواقع والوقائع الذى عبر بدقة متناهية عن سمات بداية الخط الهابط فى الحضارة الإسلامية العربية .

إن الجدل الشعرى عند المتنبى والذى يأخذ صورة المفارقات يتخطى الحدود الأرسطية القائمة على البناء الشكلى للقضايا وإستخلاص النتائج من المقدمات ، والمعيار هو التطابق بين المقدمات والنتائج ، إلى إختلاف عالم جمالى مواز ومغاير فى نفس الوقت للعالم الطبيعى الواقعى ، وكان لهذا العالم الجمالى جدله الخاص ، الجدال الجمالى .

وإذا تتبعنا بدقة شعر المتنبى لوضعنا أيدينا على قصور فلسفى متكامل عن الإنسان وطبائعه ، وإذا كان المتنبى قد صاغ هذه التصورات شعرا ، فإنها قد أخذت صورتها الفكرية الخالصة عند ابن خلدون .

إن الإحساس الدقيق باتجاهات الزمان عند المفكر أو الفنان هو الذى يكسب الفكر قيمة تاريخية وجمالية على مدى توالى العصور ، وكان المتنبى قادرا فى مجال الشعر العربى على أن يجسد المقادمة والاستسلام لانحدار الحضارة العربية وأزمتها ؛ وقد كان ممتلئا بإحساس متفجر بتدهور عصره ، لذلك فإن الداء الذى أصاب الحضارة الإسلامية قد إنتقل فى صورة ألم شخصى للمتنبى ، تفاعل فى تلك اللحظة السيكولوجية التى تلاقت أو إستجابت فيها نفسية المتنبى القلقة لمزاج الحضارة المكتئب ، بالإضافة إلى أن نفسية المتنبى القلقة المتمزقة هى أيضا من بعض الوجوه صياغة مركبة للعصر السائد حين عجزت الحضارة العربية الإسلامية عن إشاعة العدل والمساواة بين القوميات التى دخلت الإسلام ، فنشأ ذلك التفاوت الفاحش من الثروات وأدى إلى قيام الثورات ذات الطابع الطبقى كثورة الزنج والقرامطة . وقد وضعت العصبية القائمة على الدم فى مواجهة الأخوة القائمة حتى الدين ، وقام الحكم على النص والتعيين بدلا من الشورى واتخذ شكل الحكم الشرقى القديم حتى أضحى القرب من السلطة أو البعد عنها هو الذى يحدد وضع الفئات والأفراد ، وبات الحكم هو الأساس الحقيقى للملكية ، وأصبح على الفرد فى المجتمع الإسلامى إن أراد بلوغ الحرية واللذة والمجد والكمال أن يسعى نحو السلطة ويتحد أو يمتزج بها بالمعنى الصوفى ، وقد حدث تحول فى تصور السلطة فى عقل ونفسية الفرد فى ظل الحضارة العربية الإسلامية من مفهوم سوى إلى مفهوم غير سوى ؛ وهى الحالة التى أدت إلى تحويل المصلحين إلى ثوار متآمرين مما صبغ مسيرة الدولة العربية الإسلامية بالفتن والثورات . وهو ماأدى إلى زعزعة الحضارة وسقوطها .

وكان قدر المتنبى أن يكون فردا فى حضارة يتجه الطموح فيها نحو السلطة المركزية مباشرة ، ولم يكن الشاعر فى ظل تلك الحضارة ليحظى بقدر قليل مما يحظى به عامل (محافظ) مدينة خاملة الذكر . لقد أتى فى بداية انهيار الحضارة فعبر عن هذا الانهيار فى شعره ، ولم يكن عجزه قصورا فى ذاته وإنما قصور خلع عليه من الخارج ملأه وعيا حادا ومحبطا إذ تحول سعيه الحثيث إلى عبث محض وذاك هو مصدر الإحساس الميتافيزيقى المتوتر لديه .

فوجىء المتنبى حين سعى إلى القرامطة أن العصبية هى اللحمة والنسيج الذى يجمعهم وبات كمن يناطح صخرا ، وكذا كان مصير إقترابه من سيف الدولة والإخشيدى .. ان الاخفاقات التى تبدت وكأنها شخصية ليست إلا الجوهر الموضوعى [العصبية] المتنكر فى زى المصاعب والإحباطات الشخصية ..

وقدر له أيضاً أن يراقب الزلزلة الهائلة لأركان الحضارة العربية الإسلامية وذهاب شوكتها ، وكان الداء الذى أصاب هو الرؤية بعين التاريخ حيث الرياح تجرى « بمالا تشتهى السفن » ، والسفن هى الحضارة فى بؤسها الذاتى فتجسدا فى المتنبى .

ويبدأ مبحثه عن التصوف بتتبع معنى اللفظ إذ قيل أنه نسبة إلى الصوف الذى كان يلبسه دعاته ، وقيل أنه من الصفاء أو أنه نسب إلى قبيلة بنى صوفة ، ويرجع البيرونى الكلمة إلى صوفيا اليونانية ومعناها الحكمة ، لأن الحركة الصوفية كانت قد إشتغلت بقضايا فلسفية كالفناء ووحدة الوجود .. والعشق الإلهى والإتحاد ... إلخ . أماالباحث فيرجح نسبة اللفظ إلى لبس الصوف . وعن نشأة التصوف يلاحظ أن كثيرا من الباحثين قد سقطوا فى الخلط بين حركة الزهد والتصوف ، فالزهد يمثل ذلك الوسط الذهبى بين الإسراف فى مباهج الدنيا والمغالاة فى الخروج منها ، أما التصوف فهو أن لاتملك شيئا ولايملكك شىء ، وينسجم الزهد مع جوهر الإسلام الأول باعتباره دعوة إجتماعية وروحية ، ويتفق مع مسئوليات المسلم حامل الدعوة الجديدة إلى العالم ، إذ كانت السمة الجوهرية لبدايات الدعوة هى الخروج والهجرة ، الخروج من الذات بتغييرها نحو الموضوع ،

والخروج من المعضلة – من مكة إلى المدينة – من المدينة إلى الجزيرة العربية ، وهكذا فقد كان القوم فردا وجماعة في حالة إنتقال دائم من الظلمات إلى النور ، ومن هدم تراث المجتمع الجاهلي إلى بناء المجتمع الجديد ، ويتعارض التصوف تماما مع كل هذه المهمات والقيم ، فالصوفي كما يقول الشبلي « منقطع عن الخلق ، متصل بالحق » .

ولذا يستبعد تماما أن يكون التصوف قد نشأ في الأيام الأولى للإسلام ، بل حينما بدأ المسلم يتجه نحو ذاته في القرن الثاني الهجري إزدهرت شجرة التصوف على حد قوله ، وبانت ملامح التمزق في الحضارة الإسلامية حين « تزخرفت الدنيا وكثر خطابها » على حد تعبير السهروردي ، فلجأ المتصوفة إلى العزلة والوحدة « واتخذوا لأنفسهم زوايا ، يجتمعون فيها تارة ، وينفردون أخرى » وكان التصوف بذلك نتيجة طبيعية للزهد دون أن يتطابق معه .

وكان لحركة الزهد الأولى تلك علاقة وثيقة بالتشيع لآل البيت وخاصة لعلي رضي الله عنه إما لأسباب عصبية تتعلق بالقرابة لبني هاشم أو لاعتبارات أخلاقية رأت حتى علي أفضل الناس وأحقهم بالخلافة وأجدرهم بتولي شئون الحكم ، وعلى حد قول حذيفة « كنا نعرف المنافقين على عهد رسول الله ببغضهم لعلي .. » ، وكان عمار بن ياسر وسلمان الفارسي وأبو ذر الغفاري وحذيفة وهم من شيعة علي المقربين يشتركون جميعا في صفة أساسية هي الزهد في الحياة ، والتشيع « من معدنه هو التيار المعارض لعب الاسلام في قوالب سياسية واجتماعية مصلحية تختلف عن قوالبه الأولى .. »

وانقسمت حركة الزهد الأولى الشيعية الطابع والمسعى إلى اتجاهين أحدهما مقاتل والآخر مستسلم منسحب من الحياة ، وحافظت الحركتان على وشائج القربى رغم اختلاف المسالك ، وكانت بداية نهاية التشيع والزهد كتيار واحد متجانس هي الفتنة الكبرى ، وأضافت مسيرة التشيع اللاحقة ما يشكل مصادرة على المقدمات الأولى وتنكرا لها إذ قالوا بعصمة الأئمة وحصر الامامة في آل البيت بادخال النص والتعيين خلافا للمبدأ القائل بجعل أمر المسلمين شورى بينهم .. وإنزرعت من هذه المرحلة بذرة الاستبداد والتسلط في الحكم ، حتى أعلن الحاكم بأمر الله نفسه إلها ، وحيد وصلت الأمور لهذا الحد تغرب الزهد عن نفسه ، وتحول إلى التصوف مستخدما نفس المقولات مستندا الى ذات الجذور على الصيغة غير القتالية الشيعية .

وقد حدث هذا الانتقال على أرضية تفاعل الثقافات السامية المتباينة كالبابلية والآرامية والسريانية ، وغير السامية كالفارسية والمصرية والهندية ، وهي ثقافات كانت قد املت بعد انتصار الاسلام في اطار الثقافة الاسلامية الشعبية ولم تنقرض . ويرتبط الاحتفاظ السري بالثقافة السابقة بتقاليد الحكم والدولة الشرقية القديمة ، فالملك أو السلطان يجسد السلطة الزمنية والدينية وهو ظل الله في الأرض ورأس العالم السفلي .

اختلطت مأساة العلويين بالمحن والمظالم التي وقعت على غير العلويين والتي أخذت صورتها الفجة من كربلاء ومن اضطهاد الموالي ، وهكذا اختلط العجز عن تحقيق الوجود الاجتماعي ، والعرق بأوهام الطموع ، ومن مثل هذا المناخ تطفو الثقافات القديمة مادامت تبرر الحجة الآنية ، وتحور المبادىء القويمة والنصوص إذا كانت لا تتمشى مع واقع الذاتية التي تقاسي من الاضطهاد والعجز ، وتحدوها الرغبة من الخلاص وتقورها ثورات التطلع النفسية ، وفي هذا المناخ وجدت نظريات الحلول ، والاتحاد ووحدة الوجود ، والامام المعصوم ، والمهدية والرجعة ، والانسان الكامل ، والغنوصية ، وجدت طريقها الى الفكر الاسلامي على الصيغة الشيعية وعبر هذا المسار تحول الزهد الى تصوف أيضا ويسجل المؤلف الأسس التي اختلف عليها مسالك التشيع

والتصوف ، فالذين تصوفوا لم يروا فى التخرب الشيعي السياسى أملا فانقطعوا تماما الى الله وهكذا خدم المتصوفة نظرية للمعرفة او الكشف تقوم على الغيبوبة او اللاوعى ، فشرط التحرر الذى لابد منه هو اسقاط البدن وعلائقه ، أو اسقاط الكون ، وهو تحرر خارج الكون وقد تجاهل المتصوف وهو تائه فى حمراء الذات أن الأديان والانبياء والرسل قد توجهت لتحرير الانسان عقلا وبدنا . كذلك يطرح المتصوفة قضية الصدق مع الذات كقيمة فى ذاتها ، ويقول الباحث انه اذا كان ذلك كذلك فان البوذى الصادق فى بوذيته ، والوثنى الصادق فى وثنيته والملحد الصادق فى الحاده ، والمؤمن الصادق فى ايمانه كلهم يستوى فى صدقه وفى وصولهم الى الحقيقة والتى ينبغى لها أن تتحدد تمشيا مع هذه المقدمة . وتلتقى الصوفية والسفسطائية من الانطلاق من الذاتية المحضة تلك الذاتية التى قادت السفسطائيين الى اطلاق أجنحة الغرائز ، والى التوحش والالوهية والاستبداد المطلق على يد المتصوفة . فاذا كان الصدق مع الذات ضرورة أخلاقية فإنها تكتسب دلالتها بالتطابق مع العالم الموضوعى الذى يقع مستقلا خارج الذات . واذا جردنا الحقيقة من طابعها النسبى والموضوعى فلن يجد الانسان حكما عدلا يقتضى اليه عقليا وعمليا .

وإذا سرنا مع المنطلق الصوفى إلى النهاية من تجريد السلوك والفعل الانسانى من المنفعة فإننا سنضطر إلى تجريد الفعل الانسانى من أى عرض أو غاية أى السقوط من العبث .

فإذا افترضنا أن هنا فعلا انسانيا خاليا من الدوافع والغاية فعلينا أن نتقبل النتيجة المترتبة على ذلك وهى : ان الانسان ليس صانعا للحضارة وللتاريخ وان ليس ثمة تاريخ أو مجتمع أو حضارة أصلا .

ويكشف الباحث فى سياق نقده للدارسين الغربيين الذين رأوا من التصوف جوهرا فكريا للحضار الاسلامية يكشف جانبا من جوانب التبعية الفكرية التى سقط فى أسرها بعض الباحثين العرب والمسلمين حين تلقفوا هذه الفكرة وروجوا لها كشهادة غربية للأصالة الاسلامية ، ويقول بان التصوف الاسلامى قد نشأ تاريخيا فى وقت متأخر بعد تبلور الفكر التشريعى والسياسى والجمالى ، ولم يكن التصوف فى البدء معترفا به لغربته عن الجوهر العقلانى الصارم للحضارة الاسلامية ابان صعودها وازدهارها اذ كان يتنافى مع الانجاز الحضارى من الفلسفة ، والفقه ، والسياسة ومن العلم الطبيعى والرياضى ومن النظام التشريعى ، وحينما خفتت شعل ذلك العقل المتوقد وأضحى الاكتئاب سمة لتدهور الحضارة الاسلامية تشكل التصوف تعبيرا عن الاضطراب والتفسخ الذى أصاب ذلك العقل .

« وفى نقد العقل البدوى » يقسم الباحث موضوعه إلى سبعة أقسام هى الرجعة ، الرجعة البدوية ، البدو فى التاريخ ، الوعى والسلوك البدوى ، القوة والحق ، البدوى والمرأة ، التراث كقناع .

ان ما يبدو فى صورة الرجعة المرضية إلى الماضى يعبر قبل كل شىء عن ذلك الأحساس العميق الذى يصل لحد المأساة . بتدهور الحاضر وانحطاطه واليأس من المستقبل والاجتماع فى ذات الوقت على الانحطاط واليأس الشىء الذى يدفع إلى الهروب إلى منطقة مضيئة فى الزمان يمكن الاعتصام فيها . وتتخذ الرجعة صورا وأشكالا من التغرب عن الحاضر ، أو الرحيل عنه كما يتجسد فى بعض حالات التصوف التى تداهم المثقفين العرب فجأة ، أو اعتبار كل جديد بدعة مهلكة ، أو القياس على نسق مثالى مطلق من الماضى المجيد مثلما يفعل بعض الشعراء أو رفض كل شىء حديث باعتباره انحرافا عن منهج الله وجاهلية ، وازاء هذه الجاهلية الطاغية تضطر بعض الجماعات الدينية إلى بعث الماضى أو اعادة الحاضر الناشز الى بيت طاعة الماضى .

وهكذا صارت الرجعة عقبة أمام تصور التراث ونقده بدقة من مواقع ومنطلق الحاضر .

أما عن الرجعة البدوية فيرى الباحث ان اشعاعها من زهن المجتمع العربي المعاصر قد يرجع أولا لارتباطها بطفولة هذا المجتمع ، أو باعتبارها الصورة الأولى التي وجد الوعي العربي نفسه فيه متيقظا تماما كتيقظ الهيلينية والهلنستية في الذاكرة الأوروبية . إن الوعي بالوجود قد ارتبط بهذه الحلقة في حركة تسلسل الزمان ، ويدل هذا الوعي من جانبه محاولات جبارة لاستبقاء نفسه بدويا ، أو اسلاميا في ازياء بدوية ، الشيء الآخر الذي دعم التعلق بالبدوية أن جذورها لم تخمد طوال المسيرة التاريخية للانسان العربي .

أما عن البدو في التاريخ فيقول الدكتور نور الدين انهم قد صبغوا الصراع الاجتماعي الذي نشب في باطن المجتمع الاسلامي الجديد باللون البدوي القديم . ولا شيء يفسر لنا تلك القسوة والشراسة والبطش التي أبداها الحجاج بن يوسف الثقفي وزياد بن أبيه وغيرهما من القادة الأمويين تجاه معارضيهم من المسلمين ، غير احساسهم البدوي ، بأنهم يواجهون أعداء في العصبية ينبغي القضاء عليهم حتى داخل المسجد ..

كذلك فان البذرة البدوية ظلت تمثل دور القوة والحماية للدولة العربية العباسية .. وعموما فقد قويت شوكة البداوة وبرزت للعيان في نهاية القرن الرابع الهجري وازداد النفوذ البدوي حتى من المذاهب ذات الطابع الفلسفي .

وهذه البداوة وما نجده معها من قبلية أو عصبية عشائرية تؤدي بالجماعة البدوية الى أمرين أولهما : انعدام الولاء للجماعة الكبيرة اذ ان الولاء مقصور للعشيرة أو القبيلة . والثاني انها تمحو الحرية الفردية ، واذا تجلت فردية هذا الواحد أو ظهرت فعندما يكون هناك مطمع أو فائدة لا عندما تكون القضية قضية شخصية حرة أو حرية شخصية .

وعن الوعي والسلوك البدوي يقول ، ان ضيق رقعة العالم في وعي البدوي ، والانغماس الى درجة المرض من الذات البدوية تجعل انسانيته محدودة رغم ادعائه لاحتكار كل القيم والفضائل والصورة النمطية لسلوك البدوي هي تأكيد الذات تبغي الآخرين أو تشويه صورتهم في ذهنه . وثمة ميول بدوية أصلية من المبالغة واللامبالاة ويدلل على ذلك بسلوك العرب الاغنياء في مصر حيث التحلل الشامل واللامبالاة بمن لا يدلجون في دائرة وعيه ، وهو سلوك يزداد عنفا حين تطأ أخفاق هؤلاء البدو أرضا غريبة تماما كأوروبا أو شرق آسيا حيث تسقط التكاليف الشرعية والأخلاقية تماما ، بينا هو ينتظر من الآخرين أن ينظروا لزوجته أو أخته كحرمة أو عار .

لا يعزق البدوي بين القوة والحق ، وكما يقول بن خلدون عن البدو ان رزقهم في ظلال رماحهم أي أن آلة الحرب هي وسيلة انتاج ، ومن الطبيعي والعمالة كذلك أن تكون القوة في نظره حقا ، ومشكلة البدو أنهم لا يستطيعون زيادة انتاجهم كما يفعل أهل الحضارة ليلبوا احتياجاتهم المتزايدة فيتقاتلون ويكون العدل هو مصلحة الأقوى ، والضعف عندهم مرذول ، والمتسامح يستحق التحقير .

واذا كان البدوي التقليدي يتسلط على الآخرين بقسوته ويشرع السبي والغصب ، فإن البدوي المعاصر يزاول نفس النشاط إذ يغزو ويغتصب ويحول القوة عن طريق المال المتوفر لديه دون انتاج أو عمل إلى حق .

وتمثل المرأة بالنسبة للبدوي الصورة المناقضة للفحولة وترمز للضعف والهشاشة والاستكانة والذل والانحطاط النفسي ، وكلها صفات تؤكد سلبيتها والجابية الفحل ، وضعفها قوة الرجل والأمر المدهش حقا أن كل الصفات التي يزدريها البدوي في حياته اليومية يجدها في المرأة .

وعن التراث كقناع يقول الباحث إن البداوة تمثل مرحلة الطفولة للانسان العربي ، وقد اتخذت هذه

المرحلة لنفسها مقاما ميتافيزيقيا مجردا من الذهن والسلوك حتى اذا غابت كوجود واقعى ، وأان الفلاح العربى لأنه لا يملك تراثا فى النضال ضد الاقطاعين فانه لا يستطيع استنفار نفسه فى مواجهتهم إلا إذا استعاد ذلك النفس البدوى الفوضوى ، وكذلك يخوض العامل نار مستغلية بجسارة اذا هبت عليه أجواء الغضبة المغربة .

إن مواجهة الحاضر بكل ما يحمله من انحطاط وعدنية وتشويه من أجل تغييره يقتضى بالضرورة مواجهة التراث بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، مواجهة التاريخ ، مواجهة للفكر ، وللعادات المترسبة فى السلوك ، ومواجهة للأخلاق وللعقلية الدينية والبدوية والزراعية ، وإلى أن يتم ذلك بفضل البعض – كما هو دأبهم ، الدخول إلى بوابة الحاضر بأقنعة الماضى ، أو التمرس على العيش فى غيبوبة دائمة مع رفع اصبع المحاججة بأن هذه هى الصحوة الحقة .

وخلاصة القول إن الوعى قد ذهب مع الحضارة التى سقطت وبقى اللاوعى ، وقد ظل الغزو الأوروبى يبحث عن تبرير نظرى وعملى لكى يخرق مبادىء الحرية والمساواة والاخاء فأبقى المجتمعات البدوية فى المجتمع العربى خارج التاريخ واستلحق بها الجزء الحضرى ، فأصبح المقدم تاليا ، والظهر وجها ، والعربة أمام الحصان . ان وضع الفئات العاجزة تاريخيا أمام الفئات القادرة من المجتمع العربى جعل الزمان يبدو وكأنه يتقدم إلى الخلف وقد لاحظ شاعر مضىء البصيرة ذلك فقال المتنبى :

لماذا الذى كان مازال يأتى

لأن الذى سوف يأتى ذهب

وقد جاهد الغزو تفكيرا وتنفيذا أن تصبح القبائل والطوائف أوطانا وأصما وحدودا ، وأن يجعل من تلك التجزئة أكذوبة ملكية مقدسة .

الشىء الآخر أن الغزو قد أدخل فى الذهن العربى أن الخلاف بين الشرق والغرب قائم على التناصر بين المسيحية والإسلام ورغم أن المغالطة بينه لأن المسيحية ديانة شرقية والاسلام دين عالمى الطابع فان العقل البدوى التجزيئى الذى لا يعرف غير شجرة النسب والقبيلة موطنا قد تقبل هذه المغالطة التى أخفت جوهر الغزو الاستعمارى ومنحت العشائر وثيقة رسمية من الوطنية والتدين وقد دفع الاستعمار العشائر إلى مركز الصدارة . فامتزجت القيم المغربة – ذات الطابع الطفيلى – كما أريد لها أن تكون ، والقيم البدوية ، وتفاعلت وكونت رنقا شأها فى اطار المعرفة . إن هى غيبوبة فى صورة الوعى ، أو وعى فى مجرى الغيبوبة .

ويتجلى نفاد بصيرة الغزو الاستعمارى فى أبقاء وخلق تكوينات متناصرة ولكنها قابلة للترويض ، فهى بوضع احتقار واستهزاء فى المائدة الشعبية الغربية ، ومكان اعزاز وتقدير واعتراف فى محافل المفاوضات الرسمية الغربية . ويتجلى التنافى فى أن رأس المال يقود القوة والحق والمؤسسة الدستورية والاجتماعية فى الحضارة الغربية أما فى التكوينات العربية فإن كل شىء تابع ذلول للقوة المجردة . وهكذا استعادت البداوة شنفرتها القديمة القوة هى الحق ، وهنا برز دور الجيوش التى رباها الاستعمار . وأصبح الجيش هو القبيلة الوحيدة – الواحد لا ككل الآحاد . واصبح القانون الذى يحكمها هو الفيض أو الصدور – يتصف بالقدم والحدوث معا ، ولها ايديولوجية لا تحيد عنها هى البقاء فى الحكم وتتناسخ داخليا ، ولا يختلف جدلها الباطن عن أطوار دولة بن خلدون العصبية الخمسة ، طور الظفر والغلب ، وطور الاستبداد بالقوم والانفراد دونهم بالملك ، وطور الفراغ والدعة لتحصيل ثمرات الملك ، وطور القنوع والمسالمة ، وطور الاسراف والتبذير وفى ظل هذا الطور تحصل من الدولة الهرم ويستولى عليها المرض المزمن الذى لا تكاد تخلص منه ولا يكون لها معه برء إلى أن تنقرض » .

ويقول الباحث ان توفر ملابسات وظروف ونمط كسب مشابه يخلق ظواهر مشابهة ، واذا كان ثمة فارق بين العصبية البدوية والعصبية العسكرية فهو ان الدولة من الأولى أطول عمرا طبقا لامتداد العصبية من المؤسس الأول حتى الأخير الذى يتفسخ ويسقط ، أما العصبية العسكرية فعمرها قصير يرتبط بقائد الانقلاب الأول فإذا وصل درجة التفسخ والتحلل والسقوط نهضت عصبية أخرى أو انقلاب جديد .

إن الملكية والامارة العربية تقوم على أوتاد حتمية العصبية البدوية ، أما الامارة الاوروبية والاسيوية فانها رمز لذلك التصالح التاريخى الذى تم تمهيده بين الطبقات الجديدة والبورجوازية والفئات المرتبطة بها من جهة والمؤسسة الاقطاعية والكهنوت من جهة أخرى .

ولما كان ذلك التصالح قد تم حتى قلب عاصفة التغيير والاحلام والثورة الاجتماعية والتقنية وعلى رءوس الاشهاد ، فقد كانت الصيغة الحاكمة للعبة الصراع الاجتماعى هى الديموقراطية القائمة على المؤسسات الدستورية والاجتماعية والسياسية ، والاعتراف بوجود الطبقات ومصالحها المتنافرة وصراعها وتقنين أشكال ووسائل الصراع .

وعلى نحو مغاير تماما فى بعض المجتمعات العربية وبعض آسيا فان القوة هى التى تسند مواقع الفئات الاجتماعية العربية التى تشب عادة من تربة العصبية الطائفية حتى اذا ترعرت تلك الفئات وأورقت واعشو شبت حواشيها تدلت فروعها وحجبت عن الدائن أوصلها الوحشية وبان منها الغصن التجارى والزراعى المزجج أحيانا بطرف وحشايا الصناعة أو ا يعرف عموما باللمسات الحضرية .

وفى حالة الاقتتال ــ وحين تعلو العين على الحاجب ــ تتساقط أقنعة الفئات الحضرية فاذا هى قبائل وعصبيات وطوائف تسعى . وتبدو التجارة والصناعة (المستوردة حقا) والسلع الاستهلاكية وكأنها أقنعة تتدثر بها العصبيات فى أيام السلم والمتعة تمشيا مع ضرورات التعايش مع العلاقات الدولية وتلبية للذات الجسد العدمية . أما فى ساحات القتال فانها تسقط تماما .

وهكذا يحلل الباحث ببصيرة ثاقبة وبعد نظر نفسى ــ اجتماعى تلك المكونات التى امتدت عبر التاريخ وشكلت عناصر تحلل الحضارة العربية وصولا الى حالة التبعية الشاملة التى سقطت فيها المنطقة وجرى استباقها على كل المستويات وهى فيما يشابه حالة الغيبوبة .

الملاحظة الأساسية على هذا الكتاب الصغير الحجم الكثير القيمة **هى اغفاله التام للطرف الآخر فى التناقض ، صحيح ان التحلل من الحضارة العربية الاسلامية هو موضوعه كما هى تجليات هذا التحلل على العقل ، لكن كانت هناك دائما قوة الوعى فى مواجهة اللاوعى ، ومحاولات النهوض فى مواجهة الانكسار ، والتحرر من مواجهة الاستعباد ، وكانت جميعا امكانيات تاريخية . لها سماتها وعناصرها وعقلها ، واكتفاء الباحث باشارات عابرة هنا أو هناك لها أضفى طابعا ستاتيكيا على معالجته فبدت الحتميات الاجتماعية كأنها قدر لا فكاك منه ، فوقع هونفسه فيما يشابه الحالة العدمية الغيبية التى نقدها نقدا مريرا وثاقبا .**

كذلك استخدام الباحث القوموس السائد فى التاريخ التقليدى ــ رغم ان دراسته هى غير تقليدية كلية ــ فوصف الثورات بالفتن مثلا ، وكنا ننتظر منه وهو ينهض فى ميدان جديد أن ينتج مصطلحات جديدة بجدالة ..

ويبقى أن كتاب الدكتور عبد السلام نور الدين هو اضافة حقيقية بكل منى للمكتبة العربية وفى ميدان جديد من العلم هو علم الاجتماع الأدبى .



دقـــة زار

سامح مهران

فى ظل انعدام تطوير حقيقى للانتاج ، وتحسين أدوات للعمل بشكل فعال ومؤثر يتعذر إيجاد أشكال من الوعى لا ترتكز على الخرافة ، التى تشكل فى هذه الحالة ذهنية للمجتمع على اختلاف طبقاته ... إن هذا المعنى يقفز إلى الذهن ويتأكد تماما فى مسرحية **دقة زار** لمؤلفها محمد الفيل ومخرجها محسن حلمى .

والمسرحية كما يلاحظ من عنوانها تستدعى طقوس الزار المنتشرة فى القاهرة الشعبية .. وهى مأساة ولكن فى سياق من الاتساع والتنوع لا من التكثيف والتأزم .. وقد أعتمد فى أبرازها على تكنيك سينائى هو الفلاش باك ، فشخوص الزار تتذكر كل على حدة حكاياتها وعذاباتها وما أدى بهم فى النهاية إلى التماس العلاج والقدرة فى حلقة الكودية .. ولما كان الزار يمثل طقسا جنسيا ، فان الجنس هنا عامل مؤثر فى حيوات وحكايات الشخصيات ، فهناك معزوزة التى أحبت « القهوجى العايق » مسعود ، ولكنه يهجرها إلى أخرى ، فتعانى من حالة شبق جنسى (جسمى بياكلنى) ولا تجد الدواء إلا فى انضمامها إلى حلقة الكودية ، وتجرى لها أمامنا مراسم التعميد . أما عزيزة فهى ناظرة مدرسة تستشعر أيضا حنينا إلى عالم الرجل .. ويطول انتظارها وتحاصرها الأوهام والخيالات ، وتتبادل مع محيطها علاقات الكراهية والتجريح تنفيسا وتفريجا عن مكبوتاتها .. وتنطلق المسرحية من خلال حكاية عزيزة لتصب سخريتها على مظاهر سلبية فى المجتمع المصرى مثل ظاهرة الخاطبة .. ونستمر مع عزيزة التى تتزوج من « الصول توفيق علاوى » وتنتظر معه الطفل الذى لا يأتى ، ويموت الزوج أيضا لترتمى عزيزة على أعتاب الكودية .. وهناك الفتاة التى أحبت شاعراً فقيراً ويريد أهلها تزويجها من آخر غنى ، فيدفعون بها إلى حلقة الزار عسى أن تتخلص من تأثيره عليها ... ثم تعود بنا المسرحية مرة أخرى إلى مأساة معزوزة الأولى وفقدانها لزوجها الأول « الحاوى عبد العال » وتحدث المواجهة بين العلم الممثل فى شخص (الدكتورة عزة) وبين الخرافة (معزوزة) ، فتحاول الدكتورة عزة أن تعالج معزوزة ، ولكن الأخيرة لا تستجيب ، ويرجع الفشل هنا إلى أن العلم لم يواجه الخرافة بقوة وحسم ، بل انه خاف من سطوة الخرافة ، فكان لجوئه إلى اللعب على استعدادات البشر والناس لتقبل المزيج الفكرى المتناقض .. تقول الدكتورة عزة لمعزوزة مقنعة إياها بالعلاج (الدقة تساوى التحليل النفسى) إذ لا تتصور علمها بلا وسيط يشوهه ويقضى عليه فى النهاية .

إن مضمون المسرحية يوصل لنا رسالة مفادها أن التاريخ بكل شوائبه وأمراضه يستبد بنا ، فحياتنا ليست فى المضى إلى الأمام ولكنها تكرار معه حيث لا تتغير الشروط والعلاقات الإجتماعية التى اوجدته أساساً .. وقد وظف المخرج محسن حلمى هذا المضمون حركياً ، فجاءت حركة الممثلين فى دوائر ثم فى خطوط مستقيمة إلى منتصف المسرح ثم إلى أحد أركان المسرح ، ليعاد تشكيل الدائرة مرة أخرى ، فكأن الممثلين هم الذين يصنعون هذه الحلقة الجهنمية وهم ضحاياها فى نفس الوقت .. وتتسع الحركة الدائرية التى رسمها المخرج ثم تضيق مع تنامى أزمة الشخصية موضوع الزار .. كما جاء تلخيص محسن حلمى لمعنى المسرحية كله فى رسمه للصليب عبر أجسام الممثلين أكثر من رائع .. فالمجتمع بأسره فاعلين ومفعولاً بهم يحتضن صليبه ليصير جزءا منه ويتساوى فى هذا الظالم والمظلوم .. الضحية والجلاد .

كما حاول المخرج توظيف عناصر الفرجة الشعبية ، وخاصة فى مشهد الحاوى حيث يطلب من بعض المتفرجين النزول إلى المسرح لشد وثاق الحاوى عبد العال كما تلاعب معزوزة المتفرجين الورق ، غير ان المتفرج المصرى مازال إلى حد كبير راهباً مشاركته فى العرض المسرحى .

أما التشكيل فى هذا العرض فقد جاء موفقا إلى أقصى حد ، إذ تحيط بجدران المسرح (الارينة) اقنعة ترمز إلى سيطرة الخرافة على الموجودين جميعهم متفرجين وممثلين .. أى أنه ومن البداية يصبح المتفرج أحد الخصوم فى القضية وشاهدها فى نفس الوقت . وفى مستوى أدنى وتحت أقدام المتفرجين تحيط بالارينة والممثلين مجموعة من الدفوف ترمز إلى سيطرة الزار عليهم وكأنهم سجناء له .. وهو الرمز الذى يتأكد فى حكاية الفتاة ، إذ تضيق الدفوف حتى تكاد تخنقها .. فهى بمثابة القيود أو القضبان .

وعلى مستوى التمثيل فنجد أن سلوى خطاب لم تكن تمثل ، إذ وصلت إلى حالة المعايشة الكاملة للدور ، وقد صدرت احساسها هذا إلى كل متفرج بالصالة فكتم أنفاسه وظل يتابعها ويلاحقها بنظراته حتى فى صمتها . واعتقد أن دور معزوزة بالنسبة لها سيكون بمثابة منصة انطلاق جديدة لها وسيضعها مع نجمات الصف الأول ، إذا قدر لمخرجينا أن يشاهدوها ... وكذلك أثبت سامى مغاورى قدرته الفائقة على لعب أكثر من دور فى عمل واحد ، إذ لعب دور غراب ومسعود وعبد العال وتوفيق علاوى ، كما يمتلك قدرة كبيرة على الارتجال وعلى الأداء الغنائى . أما سلوى محمد على فهى ممثلة جيدة وتملك حنجرة معبرة ، وكذلك أجادت تريز دميان فى حدود دورها ، إذ يخلو الدور من أبعاد درامية تتيح لها إظهار قدراتها ، فهى من أول العرض إلى نهايته شخصية لها بعد واحد لا يتغير .. ان عرض دقة زار عرض لابد وأن يجد طريقه ليمثل مصر فى أحد المهرجانات فهو جدير بهذا .

المربد الشعرى التاسع :

الحنجرة المنتصرة والروح المهزومة

حلمى سالم

فى الفترة من ٢٤ نوفمبر حتى ٢ ديسمبر ١٩٨٨ ، انعقد مهرجان المربد الشعرى التاسع ببغداد ، تحت شعار « لماضينا نغنى ، لمستقبلنا نطلق الكلمة » . وحضره مايزيد على ألفى مدعو من البلاد العربية والأجنبية ، من شعراء وأدباء وصحفيين وإعلاميين .

* * *

وقد انعقدت — إلى جوار الجلسات الشعرية — جلسات نقدية عديدة ، قدمت ونوقشت بها بحوث عديدة ، كان من أبرزها : الشاعر العربى الحديث : رموزه وأساطيره الشخصية للدكتور على جعفر العلاّق — ملامح المجاز فى نماذج الشعر العربى الحديث ، لأمين ألبرت الريحانى — الصورة الفنية فى سياق النص الشعرى الحديث للدكتور عبدالإله الصائغ — مستقبل الشعر للدكتور عناد غزوان — حداثة الغياب فى حركة نقد الشعر العربى المعاصر لمصطفى الكيلانى — تحديث النقد الشعرى لحاتم الصكر — النقد بين المثالية والدينامية للدكتور محمد مفتاح . عدا العديد من الدارسات التى حللت وتحدثت عن قصيدة الحرب : ملامحها وطبيعتها وأساليبها الفنية وتطوراتها الفكرية والجمالية .

* * *

يمكن أن نجمل وقائع المربد التاسع فى النقاط السريعة التالية :

— جلسات شعرية قيل فيها كم مرعب من أردأ الشعر وأرذله .

— استبداد حالة من الحماسة السياسية على المهرجان شعرا وسلوكا ، فهذا المربد أول مربد يجىء بعد توقف الحرب العراقية الايرانية . ولهذا فقد اسماه البعض : مربد النصر .

— زيارات للبصرة وبابل ولمعرض صدام الدولى ولمعارض فنون تشكيلية ومشاهدة عرض للفنون الشعبية والأزياء العراقية ولمسرحية قصيرة .

— توزيع الرئيس صدام حسين لجوائز صدام على

الفائزين بها : الدكتور يوسف ادريس ، عز الدين اسماعيل ، أحمد سليمان الأحمد ، مصطفى هدارة ، جبرا ابراهيم جبرا .

ـ غياب العديد من كبار شعراء العربية عن الحضور ، أو عن الإلقاء : محمود درويش – أدونيس – البياتي – عفيفي مطر – سعدي يوسف – أحمد عبد المعطي حجازي – عبد اللطيف اللعبي – ممدوح عدوان .

ـ غياب الوفد البحريني الذي عُرف بتمثيله لشعر البحرين الحديث وحضور عدد من موظفي وزارة الثقافة البحرينية ، في حين غاب : قاسم حداد ، علوي الهاشمي ، علي الشرقاوي ، علي عبد الله خليفة .

ـ غياب التمثيل الفلسطيني الشعري ، فيما عدا حضور محمد القيسي من الأردن ، بينما غاب درويش ودحبور والبرغوثي ووليد الخازندار (وبالطبع سميح القاسم الذي كان موجودا بالقاهرة) .

* * *

وبعيدا عن الوقائع ، نود أن نرصد بعض الظواهر والملامح والتوجهات التي وسمت ووجهت المربد التاسع ، لتجعله – في النهاية – واحدا من أسوأ المرابد الشعرية العربية الأخيرة : من حيث المستوى الفني الشعري والنقدي ، ومن حيث الدلالة الفكرية العامة :

١ – لوحظ ان الاهتمام منصب ، أساسا ، على تقديم الشعر التقليدي على حساب الشعر الحديث . وبدا ذلك واضحا في جلسة الشعر الافتتاحية وجلسة يوم الشهيد الختامية . فلم يُقدم في الجلستين سوى الشعر التقليدي والشعراء التقليديين : خطابة منبرية وزعيق سياسي مدمر .

٢ – لوحظ الحرص الشديد على إبعاد أو تحجيم أو تصغير حضور الشعر الذي لن يتواكب مع ، احتفالية النصر التظاهرية ، التي وسمت المهرجان من أول لحظة إلى آخر لحظة . فلم يسمح للشعراء العرب الشباب – من مصر وغيرها من الدول العربية – المعروفين باتجاهاتهم الشعرية النقدية أو النقضية لواقع المجتمع العربي الراهن ، الحافل بالهزائم والخرائب والانهيارات ، بأن يلوثوا بشعرهم النقيض الأسود ، صفاء البالونات الفخر العربية التي تُطلق في سماء المهرجان ، خالقة حالة من المجد العربي المزيف ، الذي لا يمكن أن يسمح بالشوشرة عليه بشعر هؤلاء الكئيبين الذين سوف يقولون شعرا عن العجز العربي وعن السلام مع الكيان الصهيوني ، وعن الصراع الطبقي الحاد في المجتمع العربي ، وعن فساد وديكتاتورية الأنظمة العربية .

٣ – وعلى الرغم من هذا الحرص الشديد ، فقد فلت بعض الشعراء من هذا الحصار : فألقى من مصر عبد المقصود عبد الكريم ورفعت سلام ومحمد أبو دومة . ومن لبنان شوقي بزيع ، ومن الجزائر صعد شاعر شاب ملقيا قصيدة أهداها إلى انتفاضة سبتمبر الشعبية في الجزائر ، فكأنه ألقى بماء بارد على سخونة الحماس المنتصر المشتعلة بين الحاضرين ، وكأنه خرق بدبوس صغير بالونات الفخر الزاهية التي تحلق في سماء المحفل الكبير .

وقد وزع الوفد الجزائري – بعد ذلك – بيانا ، انتقدوا فيه تخطيط وتنظيم المهرجان من النواحي الشعرية والنقدية . هذا التنظيم الذي يقدم الشعراء ، عاطلين على باطلين ، بدون أي تميز نقدي أو تفريق بين الجواهر والطين ، بحيث يتغلب الغث على السمين – بسبب الكثرة العددية للغث عادة – ليخرج الجميع بانطباع غير صحيح عن رداءة وانهيار الشعر العربي الراهن !!

٤ – ساد شعر معظم الشعراء الكبار والصغار الذين حظوا بالصدارة ، اتجاه نحو إدانة الشعر والشعراء

والكلمة واللغة ، والازراء بالأدب والفن في مقابلة الانتصار العراق والشهداء العراقيين ، وفي مقابلة انتفاضة الحجارة في الأرض المحتلة وغير ذلك من اعتقادات تنتهي باحتقار الكلمة والاستهانة بمكانتها في المجتمع .

فخرج علينا « شاعر » يتهم الشعراء جميعا بالركوع أمام باب السلطان ، ويرى أن حذاء الشهيد العراقي أخير وأشرف من مليون شاعر ! وأن نصر « الفاو » لم يسبقه نصر ولن يعقبه نصر ، وأنه أول نصر عربي !! وخرجت علينا شاعرة – صارت شاعرة مؤخراً بسبب الأموال الطائلة التي تملكها – تقول أن العراق يطعم مليون شاعر قعدوا يأكلون ويشربون بينا الذي يقاتل هو المقاتل العراقي وهو الشهيد العراقي الذي هو أنبل من كل هؤلاء الذين يأكلون ويشربون خلف الأبواب ولا يفعلون شيئاً !! وخرج علينا شاعر يقول أن الحجر الصغير في يد طفل صغير بالأرض المحتلة أشرف وأنظف من ملايين الكلمات ومن مئات الشعراء !!

حالة من العدمية الرهيبة والفساد الفكري والعقلي والروحي .

٥ – لن نرصد المفارقة بين مثل هذا الكلام المريض وبين أن الذي يقوله – مع ذلك – شعراء ، ينعون – على منبر الشعر – موت الكلمة وصغرها في مقابلة الدماء الزكية التي تراق وفي مواجهة الحجر الذي يقذف في وجه المحتل .

لن نرصد مفارقة أن شاعرا هو الذي يقول – بالشعر – ادانته للشعر والشعراء فهذا هو الأمر الهين والبسيط في دلالات هذا الاتجاه المريض .

أما الدلالة الخطيرة في كل ذلك ، هي مايدل عليه هذا التصور من خراب عقلي وعدمية فكرية فاسدة .

فكيف يمكن لأمة أن تنتصر نصرا حقيقيا ، وهي بلانصر واحد سابق ، أليس ذلك مصادرة على التاريخ ؟ فضلا عن أنه كذب تاريخي وواقعي ، فالواقع العربي والتاريخ العربي مليء بالانتصارات الحقيقية التي ينبغي أن نعتقد – إذا كنا سليمي الروح والعقل – أنها مهدت لهذا النصر ، وولدته . وبصرف النظر عن الكذب التاريخي والواقعي ، فمن الناحية النظرية هل يمكن لأمة لاتراث لها ولانصر لها ولامجد لها أن تنتصر اليوم وتقيم مجدا وتراثا من عدم ؟

ثم أليس القول بأنه لن يقع انتصار قادم مثل هذا الانتصار ، مصادرة على المستقبل ؟ هكذا يصل المديح المبالغ فيه بالشاعر إلى أن يصادر على التاريخ الماضي ثم يصادر المستقبل القادم ، بماتحمله هذه المصادرة من عدمية فكرية وفساد نفسي وروحي ، وبماتحمله هذه العدمية نفسها من تشكيك في هذا النصر الممدوح نفسه : فهل يمكن أن تثق في حقيقة نصر لاأم ولاأب له ولاأبناء سيكونون منه ؟ ألا يكون – حينئذ – نصرا غير حقيقي وغير شرعي ؟ هكذا يصل المديح المنحرف إلى الإساءة إلى الممدوح نفسه من حيث يريد تمجيده إلى الحد الأقصى.. لكن الحد الأقصى – بدون وعي – يصل إلى الجبهة المقابلة : إلى الاساءة للنصر الممدوح نفسه والانتقاص منه !!

٦ – وقل مثل ذلك ، على التناقض الحاد الذي وضعه بعض الشعراء : بين انتفاضة الحجارة وبين الكلمة والشعر والشعراء . فبالمثل ، من حيث لايريد هؤلاء المُمَجِّدون لثورة الحجارة ، ينتهون إلى الانتقاص منها والإساءة إليها . فهل يمكن أن ينهض فعل حق وسليم وهو متناقض مع الفكر والكلمة والنظر والأدب ؟

وهل الطفل الذي قذف ويقذف الحجارة في وجه المحتل الصهيوني يقذفه ، وبهذا الصمود الاسطوري ، إلا لأنه قرأ أو استمع أو تشرب للشعر والأدب والفكر والمعتقدات التي حببت إليه وطنه ومجتمعه وحببت إليه الموت دونه . وعلمته أن الحرية هي أثمن ما في الحياة ،

وأن الأرض الوطنية لا تعادلها أرض أو بهجة ؟

لماذا يريد هؤلاء الشعراء المدّاحون أن يصوروا لنا أن انتفاضة الأرض المحتلة هي يد بلا عقل ، هي حجارة بلا وجدان ، هي طوب بلا شعر ، هي عمل بلا نظر ، هي جسد بلا فكر ؟ أليس ذلك إساءة لهذه الإنتفاضة التي يريدون مدحها نفسها ، حينما يضعونها في مضاداة الشعر والأدب والفكر والنظر ؟

أليس كل ذلك دلالة على فساد الروح والعقل عند هؤلاء الشعراء ؟

ثم – وهذا هو الأخطر – أليس كل ذلك دليلا على التشوُّش الذى يعانيه عقل بعض العرب الراهنين . وهل يمكن أن ننجز انتصارات حقيقية فى مثل هذا الوضع : أمة يحتقر شعراؤها الشعر ، ويحتقرون النظر ، ويحتقرون أمتهم نفسها من حيث يمدحونها ؟ أليست هذه هزائم حقيقية فى العقل والوجدان والوعى العربى ؟

٧ – والمذهل فى ذلك كله ، أن يتم كل ذلكَ باسم الانتصارات والمجد والانتفاضات ، وباسم حالة من الفخر الذى يستر تحته انهيارا دفينا وخرابا أصيلا تحت الثياب المزوَّقة والخناجر الصارخة بالظفر المبين !

كما أن المذهل أن يتم كل ذلك ، بينما توجد فوق رءوس الجميع لافتة ضخمة ، تحمل جملة جبارة لصدام حسين نفسه تقول أن الأمة التى ليس فيها فنانون وأدباء كبار ليس فيها سياسيون كبار .

وبينما ترنُّ دائما فى أذن الجميع كلمات ياسر عرفات نفسه : إن البندقية بدون أدب وفكر ليست سوى قاطع طريق .

بل ، ومازالت ترنُّ فى آذان الجميع أغانى أطفال الحجارة أنفسهم ، الذين يتغنون ، وهم يقذفون حجارتهم الكريمة ، بأشعار محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وناظم حكمت وبدر السياب وسيد درويش وأحمد حبور وغيرهم من أدباء وشعراء .

٨ – أيتها الانتصارات فى « الفاو » و « القادسية »
أيتها الحجارة فى الأرض المحتلة ،
أيها المربد الشعرى :

كم من الجرائم والهزائم ترتكب باسمكم جميعا .
وكم من الخرائب خلف الجدران الورقية الملوّنة .

استدراكات

— سقط من عنوان موضوع « **مذكرات جندى على جبهة قناة السويس** » اسم الكاتب « **عبد الغنى داود** » .

— تعتذر « أدب ونقد » عن وجود بعض الصفحات البيضاء فى العدد السابق ، بسبب خطأ فى الطبع والسحب ، خارج عن إرادتنا .

تعليقا على إعلان اهرامى :

« سحر الشرق » : سلاح جديد
للرأسمال عوضا عن السلاح الدينى

مصباح قطب

فى هلامية تشبه ما يسميه البعض « سحر الشرق وغموضه » نشر « الأهرام » اعلانا فى يوم الأحد ٢ أكتوبر ، لمواطن كورى - واضح أنه جنوبى ، يدعى « صن مينغ مون » يدعو فيه إلى إقامة مهرجان عالمى للثقافة ، فى نفس موعد انعقاد ما أسماه « بمهرجان السلام » والذى عقد فى واشنطن ، فى ١٨ سبتمبر عام ١٩٧٦ .

ويتحدث اعلان السيد صن ، طويلا ، وبلغة كهنوتية مهيبة ، فيها بعض من حكمة الشرق ، المخلوطة بأفكاره وأفكار من يحركونه بخيوطهم عن الطبيعتين المختلفتين للانسان : الروحية والجسدية .. وانه مادامت دورة « سول » الرياضية قد حققت النجاح فى إبراز التنافس على القدرات البدنية بين الدول ، فيتبقى على سيادته أن يحقق ذات النجاح فى المجالات الثقافية ، فيدعونا بصفته مؤسس « المهرجان العالمى للثقافة » إلى اقامة مهرجان عالمى للثقافة « من أجل السلام » « وتجاوز حدود الدول والايديولوجيات » ... ويقول السيد « صن » انه ناضل ٤٠ عاما من أجل هذا الهدف ، و : « أقمنا محاضرات أكاديمية عديدة قادها رجال ذوو شهرة عالمية لمناقشة القيم المطلقة » ، و .. « اشترك طلاب الجامعات والشباب المتدين فى مختلف الأنشطة لاظهار المثل والقيم » .

ويحدثنا السيد « صن » عن مؤسستين غامضتين ، يتبعان منظمته هما « أكاديمية العلماء للسلام » ، « والمؤسسة العالمية للصداقة والاغاثة » .. وعن الثقافة العالمية التى تنبعث من القلب « والاخوة العالمية » ، « والعائلة المثالية الواحدة » « والعلاقات والقيم الابدية » و .. و ..

وكان من الممكن أن نعتبر السيد « صن » من أولئك الذين يمثلون التيار الانسانوى « هيومانزم » فى الثقافة الانسانية ، وهم على كل حال ، نصير للتقدم والحرية ، إلا أن منغصات كثيرة فى الاعلان حالت دون ذلك ، كما أن على المرء - غالبا - أن يكون غبيا ، أو مرتشيا ، ليتوقع السلام من « واشنطون » ، فما الذى وجده السيد « صن » هناك ولا نعرفه ، ليؤسس منظماته فيها .

وقبل تحليل مرامى الإعلان ، نشير إلى ظاهرة ، بلغت من النمو حدا سرطانيا ، وباتت تهدد الفكر والبحث بأوسع نطاق ، وهى ظاهرة المنظمات والهيئات الغامضة ، التى تنبثق فجأة ، ودائما هى عالمية ، للتبشير بفكرة أو الدعوة إلى بحث أو مهرجان ... ألاعيب تجرى فى كواليس العواصم ، وفى السفارات ، والقنصليات ، وعلاقات مريبة ومبهمة ، وأموال تجرى لتصيد ، ومؤسسات تتخذ من الهدايا والدعوات والإعلانات ، مطية لها ، وتخرج من عباءة المريب الملوث ، وهى تدعى الاستقلال وتقول : « ما شفتش » فى اطار لعبة دولية كبرى للصراع ، وضمن ترس رهيب للرأسمال العالمى ، يعمل بالأساليب السافلة حينا ، « وبالراقية » أحيانا ، على شاكلة إعلان السيد « صن » والهدف دائما واحد : **ملاحقة الفكر المادى التاريخى حتى يمسح المجال للفكر الغيبى ، الذى يعد أفضل مطية للرأسمال وأدواته ... جو مثير ومرعب ومقزز ، يلمسه الصحفيون أكثر من غيرهم ، بل ويتورط فيه بعضهم أحيانا ، ويغوص فى طينه ووحله .** ولنعد الآن إلى السيد « صن » :

ان المعلن لم يدون عنوانه ، أو عنوان منظمته لنخاطبه عليه ، ويكتفى بالقول بأنه بذل ٤٠ عاما من عمره « للنضال » من أجل فكرته .. فكرة الثقافة التى تتجاوز الايديولوجيات . والآن نسأله : **هل تجاوزت انت ايديولوجيتك ككورى جنوبى وعارضت قمع الجماهير الذى ارتكبته السلطة هناك ، من أجل الكراسى والاستبداد ؟**

وهل تستطيع أن تتجاوز « ايديولوجيتك » فتوقع معنا - مثلا - على بيان يدين تدخلات الولايات المتحدة للإطاحة بالأنظمة الوطنية فى العالم ، ودعم الديكتاتورية والفاشية والعنصرية ؟ .. ألا تدعوك ثقافة « **الحب الحقيقى المنبعث من القلب** » التى تتحدث عنها لتخاطر مرة وتبدى رأيا فماترتكبه الصهيونية ضد الشعب الفلسطينى .. على الأقل حفاظا على قلبك الرفيق انت ،

وقبل أن تتحمس للثقافة الواحدة ، التى يبدو أنك تتوهم أن « الثقافة الصهيونية » والثقافة الفلسطينية ، مثلا ، يمكن أن تصبحا واحدا باسم الحب ؟!

ان جوهر الاعلان كله ، وجوهر النشاط الامريكى فى العالم هو العبارة التى تتحدث عن « القيم المطلقة » وهنا يبدو المعلن كمن يضع كبسولة السم فى سلة الفاكهة .. ولكى يدرك القراء لعبة السيد « صن » نقول ان الصراع بين الرأسمالية بتوحشها ، والاشتراكية بما تحمله للعالم من ديمقراطية وعدالة يتركز فى الصراع بين المطلق والنسبى .. يعنى : الرأسمالى

اقتراح بإقامة مهرجان عالمي للثقافة

أبهجت الدورة الأولمبية الرابعة والعشرون في كوريا بنجاح عظيم تحدثت عنه جميع شعوب العالم ، وأظهرت قدرة هذا البلد الرائع وأجهزته [illegible] على أن [illegible] الناهضة وتقديرها لهذا النجاح ...

ويؤلمني أن أذكر أن العالم لم يستطع تجاوز الحواجز الدولية والدينية والعنصرية ، ولهذا لم تزل الإنسانية تعاني من ويلات الصراعات والحروب الساخنة والمتخلفة ، والإنسان طبقات ، [illegible] ، والألعاب الأولمبية السابقة تهدف أساسا إلى إقامة التنافس في الألعاب المختلفة وإظهار المهارات والقدرات الجسدية ، وهي مهرجان لتفوق عالم [illegible] على المستوى [illegible] ... ولكننا في حاجة أيضا إلى تحقيق التوافق والانسجام الداخلي بتنمية القوى العقلية والروحية لوجودنا ...

وفي هذا الصدد أقترح عقد مهرجان عالمي للثقافة ، تحقق فيه الإنسانية [illegible] ثقافة جديدة من أجل السلام العالمي ، وتزايد [illegible] في الثقافة الروحية ... وتحقيق هذا الانسجام والتوافق بين الإنسان والطبيعة ، وهذا المهرجان الثقافي العالمي يجمع تخصصات بارزة في العلوم والفنون والآداب والإعلام والمرأة والاقتصاد والسياسة ، والرياضة أيضا ، و[illegible] الشباب ، و[illegible] التبادل الثقافي وإقامة المباريات الرياضية بين شعوب العالم المختلفة .

إن إقامة مثل هذا المهرجان ، وفكرة تجاوز حدود الدول والأيديولوجيات والديانات والأجناس ، فكرة أحملها وأعمل بها منذ أربعين عاما ، [illegible] على المستوى العالمي ، [illegible] القيم المطلقة ، والتنسيق بين [illegible] الأديان وأشركت [illegible] الجامعات والشباب في مختلف الأنشطة [illegible] من أجل السلام ...

[illegible] السلام العالمي ...

[illegible] الإعلامية العالمية [illegible] المسؤولية [illegible] العالمية .

ولقد أقيم مهرجان السلام الذي جمع ثلاثمائة ألف نسمة من مختلف الأجناس [illegible] ١٩٧٦ ، [illegible] في « سيول » في الثامن [illegible] ١٩٨٢ ، في الاجتماع [illegible] العالمي من ٧٩ دولة ...

[illegible] الأحداث ، وفي المناسبة [illegible] في « سيول » ، [illegible] وقدموا اقتراحا بعقد مهرجان عالمي للثقافة ، وبهذه المناسبة .. فإنا أقترح [illegible] هذا المهرجان [illegible] أول مهرجان في « سيول » في الثامن عشر من سبتمبر ١٩٩٠ ، على أن تعقبه مهرجانات متتالية كل ثلاث سنوات ...

إن [illegible] الثقافة [illegible] الحب الحقيقي المنبعث من القلب ، [illegible] الثقافات العالمية [illegible] العالمية [illegible] السلام العالمي [illegible] ...

وأرجو من جميع الشعوب أن [illegible] المهرجان العالمي للثقافة [illegible] في هذا الوقت من التاريخ [illegible] الأرض الأم والسلام العالمي ...

صن مينغ مون

مؤسس المهرجان العالمي للثقافة

سيول - كوريا

٢٧ سبتمبر ١٩٨٨

« اللجنة التحضيرية من ١٩٠ دولة للمهرجان العالمي للثقافة »

بحدثك عن القلب والروح والعالمية والعالم الحر والعائلة الواحدة .. بشكل مفتوح .. مطلق .. غير محدد .. فيه الظالم والمظلوم .. فيه المرابى والمسال دمه ، والغاصب والمغتصب .. والاشتراكى يتحدث عن حب وحرية وروح ترتبط ببيئة محددة .. ونظام معين . .

وشرائح متجانسة من البشر .. فهل المراد من تلك الموجة الجديدة التى يبشر بها الاعلان أن تحل الدعاية الرأسمالية سحر الشرق ، و « طلاوة » أفكاره العالمية ، محل التطرف الدينى ، بعد أن تأكد فشل الاخير فى تحقيق أهدافها بهزيمته فى ايران والهند وافغانستان .. بل ومصر ذاتها ؟ أتذكر هنا ماقاله د. مراد وهبة لى ذات يوم عن أولئك الذين يدبرون بليل ، فى جنوب شرق آسيا ، لإثارة الصراعات الطائفية خدمة للامبريالية .. والآن تتغير الوسائل ، .. وسوف نلحظ بين سطور المعلن كلاما عن « الشباب المتدين » « والعائلة المثالية الواحدة التى ستحقق السلام والازدهار الكامل للعالم » .. إن ذلك يشبه مايسمعه محرر باب أولاد اللوات فى « الأهالى » كل يوم فى الأندية الراقية عن « حب مصر بالإكسلانس » .. ذلك الحب العجيب الذى يبديه السماسرة والتجار والطفيليون .. نفاقا بلا خجل فى نفس الوقت الذى ينهبون فيه شحم الوطن ولحمه .

● ولا يقول لنا السيد « صن » ، الذى استغل الشداد الجمهور « الطيب » ، إلى دورة ستول المبهرة ، ماذا عن أكاديمية العلماء للسلام فى واشنطون ؟ أين هى ومن يمولها ومن هم المشاركون فيها وكيف أنشئت ، وماالذى قدمته من أجل السلام فى نيكاراجوا وفى شيلى وفى جنوب أفريقيا و .. وغيرها من الأماكن التى تعبث بها أجهزة مخابرات الموز والانقلابات الأمريكية ؟

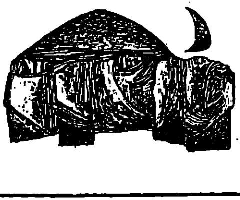
وثمة ملاحظة أخرى خطيرة عن تجاهل الاعلان لتبيان طبيعة التراث الذى ستستند عليه الثقافة التى يدعو لها ، ومدى علاقتها بالتاريخ وبالواقع الراهن .. بل ومدى علاقتها بعمل السيد « صن » نفسه الذى لم نعرف من هو ولا حتى أين هو الآن .. وإنها لصدفة عجيبة حقا أن يتواكب ظهور الاعلان مع بدء نشر كتاب الرئيس نيكسون فى الأهرام ، داعيا فيه إلى اعتياد الاعمال القذرة والسرية وأعمال التجسس والاختراق والاثارة ، ضد الدول الاشتراكية والقوى التحررية ، من أجل إعلاء سيادة الولايات المتحدة على العالم ..

وعلى كل حال واعلان ، نحن نرحب بأى لقاء ثقافى ، وعلى أى أرض ، فلسنا نخشى على أفكارنا ، ولا قدراتنا على مصارعة الآخرين بها ، ولكن بشروط جوهرية أهمها :

— العلانية فى التمويل والتنظيم والدعوة .

— تكافؤ الدعوات على أساس الاعداد المتساوية من كل تيار ثقافى ، وليس على الأساس الجغرافى .

٣ - أن يكون المهرجان الذى يدعو إليه السيد « صن » مهرجانا من أجل التعبير عن التباين ، بحرية ، لا من أجل التصديق على ماأطلقه هو من شعارات عن ثقافة العائلة الواحدة . وأخيرا أهلا بالسيد « صن » لنحاوره ، اذا ماأراد لمهرجانه أن ينجح .. فالعداء لواشنطون ليس معناه فى النهاية عدم تقدير منجزات الشعب الأمريكى فى التكنولوجيا ، ولكن معناه المقابل ، هو رفض الأتباع الذين يتحركون فى الظلام ككتائب مأجورة متقدمة للمحاربة باسم الرأسمالية .



لقطات ثقافية

اسماعيل المهدوى

الثقافة والفنون

فى بريد القراء بمجلة الهلال عدد سبتمبر ١٩٨٨ ، رسالة يعترض صاحبها على تغيير المجلة من « مجلة ثقافية » إلى « مجلة فنية تهتم بالموسيقى والتمثيل والسينما وأخبار الروك والباليه » ، إلخ ! وَرد عليه المحرر بأنه جاهل ، وأن هذه الفنون ليست خارج نطاق الثقافة .

لكن الحقيقة أن صاحب الاعتراض على حق (رغم أنه كان يجب أن يشير أيضا إلى سيطرة الموضوعات الإسلامية إلى جانب سيطرة المقالات غير الثقافية عن الفنون !) صحيح أن « مواد » الثقافة هى مواد موسوعية تشمل مختلف الفنون ومختلف العلوم . لكن هناك فرق بين المجلة الفنية أو المجلة العلمية والمجلة الثقافية . فأولا : الثقافة هى أساسا موضوعات تثير العقل والتفكير فى أى مواد كانت ، وليست مجرد ماد تسجيلية عن الفنون والعلوم . وثانيا : الثقافة هى تنوير وتبصير عام ، أى يفيد ويثير اهتمام غير المتخصص فى هذا المجال أو ذاك .

وثالثا : المجلة الثقافية هى أصلا مجلة موسوعية ، أى تشبه دائرة المعارف المصغرة . ومن ثم يجب أن توزع اهتمامها بالعدل على كل المجالات التى توجد فيها موضوعات مثيرة ثقافيا ، وخصوصا مجالات الموضوعات الفكرية العامة .

ورابعا : أن بعض الفنون مثل الموسيقى هى مجرد مؤثرات أو منشطات ثقافية ، ولكن لاتدخل فى صميم معنى الثقافة لأنها لاتحمل أفكارا . ومن ناحية أخرى ، فبعض الفنون مثل المسرح والسينما ، هى مجرد وسائل محايدة قد تحمل أفكارا راقية وقد تحمل إفسادا وتشويها ونزعات لاعقلية وتجهيلية .. إلخ . وهذا هو سبب زيادة الاهتمام بمثل هذه الفنون فى مواقع ومراحل الثقافة المزيفة . بل إنه حتى فى أحلك ظلمات العصور الوسطى ، كانت الكنيسة تهتم بالموسيقى والمسرح !

الاقتصاد الاشتراكى الرأسمالى !

☐ فى حديث الرئيس حسنى مبارك لرئيس تحرير الأهرام ، المنشور فى ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، يقول إن البعض يتساءل عن هوية الاقتصاد المصرى وهل هو اشتراكى أو رأسمالى . ويرد على ذلك بأن «مانطبقه هو بالضبط الاقتصاد المختلط» ، مثل هذا الذى يطبق اليوم فى الاقتصاد السوفييتى والاقتصاد فى الدول الاشتراكية الأخرى !! ويسمى هذه التطويرات الاشتراكية باسم «عملية الانفتاح التى بدأنا مثلها نحن منذ أربعة عشر عاما» !! ومن ناحية أخرى ، يشير إلى وجود قطاع عام فى اقتصاد «الدول الأوربية الغنية مثل فرنسا والمانيا» ، ممايعنى أنه يريد أن يقول إن الاقتصاد فى العالم كله هو اليوم اقتصاد مختلط ! وهذا يشبه مايردده بعض المنظرين عن تلاشى الرأسمالية فى الغرب وتلاشى الاشتراكية فى الشرق ، وظهور خليط عصرى عالمى جديد يجمع بين الرأسمالية والاشتراكية بدرجة أو بأخرى فى الغرب والشرق !! ورأى المنظرين هذا ، يعبر فى الحقيقة عن

تخليط في التفكير ، وليس عن تخليط في الاقتصاد . فالعبرة ليست بوجود قطاع حكومي أو تعاوني في الاقتصاد الرأسمالي ، أو وجود قطاع استثمارات خاصة فردية أو تعاونية في الاقتصاد الاشتراكي . إنما العبرة تتحدد أولا بملكية المؤسسات الاقتصادية المسيطرة على اقتصاديات المجتمع . وتتحدد ثانيا بوجود أو عدم وجود « سيطرة اجتماعية » تتحكم في نشوء ونشاط المشروعات الاقتصادية الخاصة والعامة .

وتعريف الاقتصاد الرأسمالي ، هو أنه الاقتصاد الذي يقوم أساسا على المشروعات الخاصة ، ممالا ينفي احتواءه على مشروعات حكومية تشكل نشاطات ثانوية أو تابعة — أو على الأقل لاتشكل المشروعات الحاكمة . أما تعريف الاقتصاد الاشتراكي ، فهو أنه الاقتصاد الذي يقوم أساسا على المشروعات العامة وتحكمه دولة تمثل المصالح العامة العقلانية للمجتمع ، بحيث يخضع للسيطرة الاجتماعية والتخطيط الاجتماعي ، ممالا ينفي إحتواءه على مشروعات أو ملكيات خاصة فردية أو تعاونية . ومعنى ذلك أن المشروع الحكومي في المجتمع الرأسمالي يكون مشروعا رأسماليا ، لأن الدولة التي تديره دولة رأسمالية ، ولأنه يشكل جزءا من اقتصاد رأسمالي ومن مجتمع رأسمالي تحكمه أقلية ارستقراطية متملكة . وفي مقابل ذلك ، فإن المشروع الخاص في المجتمع الاشتراكي يكون مشروعا اشتراكيا ، لأنه محكوم بنظام اشتراكي ويشكل جزءا من اقتصاد اشتراكي ومن مجتمع اشتراكي يحكمه مبدأ العقلانية الاجتماعية لا مبدأ الربح الارستقراطي . فكلمة « الاشتراكية » مشتقة في اللغات الأوروبية من كلمة « المجتمع » . ويمكن تصوير هذا الاختلاف ، بتأمل أعضاء الحيوان التي تشبه أعضاء الانسان . فالقلب الحيواني مثلا يشبه القلب البشري . لكن القلب داخل الجهاز العضوي الحيواني ، يخدم نشاطات تختلف نوعيا عن النشاطات التي يخدمها القلب داخل الجهاز العضوي البشري .

وليس المطلوب هنا أن نقلل من أهمية وخطورة الاصلاحات والتطويرات التي تجرى وستجرى في الاقتصاد الاشتراكي في الاتحاد السوفييتي والصين وبقية المعسكر الاشتراكي ، كجزء من الثورة الفكرية العظمى التي تجرى وستجرى هناك . لكن المطلوب هو أن ندرك أن الاشتراكية عندهم هي اشتراكية حقيقية ، وأنها لاتختلط بمخلوطات رأسمالية ولكن تعالج مشاكلها بمختلف الوسائل لتتطور إلى النجاح والازدهار . ومثل هذا تستهدفه أيضا رأسمالية الغرب . أما مايحدث في بلادنا ، فهو التخليط الحقيقي ، بمعنى التخليط المتناقض الذي يحاول الجمع بين النقيضين ! وكما هو معروف في الفلسفة العقلانية المنطقية ، فالنقيضان لا يجتمعان ولا يرتفعان . ومعنى ذلك أن محاولات التلفيق والترقيع بين الرأسمالية والاشتراكية في بلادنا ، لا تفيد في تكوين اقتصاد يتخطى الرأسمالية والاشتراكية ، ولكنها تؤدي إلى تكوين اقتصاد رأسمالي طفيلي متأزم . ذلك أن مضاعفة وتوسيع الدور المتضخم للمشروعات الخاصة الأجنبية والمحلية وخصوصا الطفيلية ، وزيادة سيطرة الروح الرأسمالية على المجتمع ، مع استمرار الصراع والمنافسة غير المتكافئة بينها وبين القطاع الحكومي المسمى بالقطاع العام ، والمدعم إداريا وايديولوجيا بالشعارات الاشتراكية أو الشعبية المزعومة بدون تدعيمات اقتصادية وتشريعية حقيقية ، هو خليط من المواقف المتناقضة التي تؤدي في مجموعها إلى إفشال المشروعات الخاصة الانتاجية وإفشال القطاع العام معا . فيجب أن يكون القطاع الخاص تابعا للقطاع العام ، أو أن يكون القطاع العام تابعا للقطاع الخاص ، وإلا فشل الاثنان .

علم الفلك والتنجيم

☐ الدكتور جمال الفندي ، هو عالم فلك وأرصاد ، لكنه يخلط الفلك بخرافات التنجيم . أدلى بحديث لصحيفة الوفد في ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ . بدأه بقوله إن الفلك تحول

إلى تنجيم عند البابليين القدماء ثم عند الأوروبيين فى العصور الوسطى . ولم يذكر أولا أن أساس خرافات التنجيم فى العالم كله ، هو الكهنوت الفرعونى . ثم لم يذكر ثانيا أن الأوروبيين فى العصور الوسطى نقلوا الفلك التنجيمى عن العرب منذ القرن الثانى عشر الميلادى ، لأنه ظهر وتطور عندهم مع بداية الدولة العباسية فى القرن الثامن ، لدرجة أن العباسيين لم يسمحوا بترجمة الفلسفة إلا مع ترجمة التنجيم القديم ، بحيث نجد أن الفارابى مثلا يشتغل بالفلسفة والتنجيم معاً ! ويقول الدكتور الفندى إن المشتغلين بالتنجيم يسمون كوكب المريخ باسم إله الحرب لأنه كلما إقترب من الأرض حدثت حرب ، وإن هذا حدث فعلا عام ١٩٣٩ وعام ١٩٥٦ ! وإن كوكب الزهرة أو فينوس يسبب الرزق الوفير لمن يولد مع مولده ، وإن مثل هذه الخصائص تحدث مع البروج الفلكية ! وبدلا من أن ينفى هذه التخريفات الكهنوتية القديمة أو على الأقل يضع فاصلا حاسماً بينها وبين علم الفلك الحقيقى ، يقول إنه كعالم لا يستطيع أن يثبت أو ينفى هذا الكلام ! ثم يرجع فيقول إن التأثيرات المغناطيسية للنجوم وللأرض تؤثر فى حياة الانسان وفى أحلامه ! لكن الصواب فى هذا الموضوع ، هو أن أجهزة التحكم السرى الشامل منذ عصور الكهنوت الفرعونى وفروعه فى البلاد الأخرى ، كانت تخطط وتدبر وتنفذ صناعة الكوارث والانتصارات والوقائع الهامة أو الوفيات الهامة «بمناسبة» أو «بتبرير» بعض الأحداث الفلكية ، كالخسوف والكسوف واقتراب أو التقاء بعض الكواكب ، وكذلك بعض الشهور أو التواريخ ، إلخ . وكانت هذه العملية مجرد جزء من عمليات صناعة الخرافات وتبرير التنبؤات المسبقة والتغطية على وجود أجهزة التحكم السرى الشامل ، مثلها مثل عملية ربط الكوارث والوقائع الهامة بتنبؤات كهنة المعابد أو بالأحلام الملقنة إشعاعيا أو بالحوادث الغريبة المصنوعة سحريا ، إلخ . وقد ورثت الأجهزة الحديثة للتحكم السرى الشامل عن أجهزة العصور القديمة والوسطى ، نفس مهام صناعة الخرافات والتحكم فى حياة بعض الأشخاص – بدرجة أكبر من الدقة ، وأيضا بدرجة أكبر من التمويه التكنولوجى والعلمى . ويقول الدكتور الفندى إن نصوص القرآن والحديث عن اجتماع الشمس والقمر وطلوع الشمس من المغرب فى وقت القيامة (أى القيام العام من الموت !) ، ستحقق عند تمدد الشمس وانفجارها !! ورغم الافتعال الواضح فى هذا التأويل ، إلا أنه لاينكر أن علم الفلك يرى أن إنتهاء الشمس لن يحدث قبل آلاف الملايين من السنين ، وأن الأرض ستكون قد انتهت قبل أن تشهد ذلك ! وعلى كل حال ، فمن المفجع حقا أن تتأمل فى هذا الحديث مدى اكتساح التخريف والغيبية حتى للعلماء !

ماذا سيبقى من برامج الفلسفة ؟!

□ الشيخ الدكتور أبو الوفا التفتازانى نائب رئيس جامعة القاهرة ، هو شيخ مشايخ الطرق الصوفية . وقد عينوه أيضا رئيسا للجنة مكلفة بمايسمى «تطوير مناهج المواد الفلسفية» فى وزارة التربية والتعليم ، أى المواد التى تدرس فى إحدى شعب الثانوية العامة . واشترك معه فى هذه اللجنة التى تضم بعض موظفى وزارة التربية ، أستاذ غير متعمق فى الفلسفة كان يعمل فى كلية التربية ، هو الدكتور مراد وهبة ، فضلا عن أنه مسيحى لا يستطيع لكونه كذلك الاعتراض على اتجاه إقحام الدين والتصوف فى برامج الفلسفة . وكان البرنامج السابق من وضع الدكتور زكى نجيب محمود وبعض تلاميذه فى اتجاه متواضع جدا ومحدود . لكن حتى هذا البرنامج لم يعجبهم ، فقرروا وضع برنامج بديل له! وقد تقرر إلغاء «مشكلة الوجود» من البرنامج الجديد ، رغم أنها أهم فروع الفلسفة . كما تقرر فرض المفهوم الدينى الإسلامى على الفلسفة ، واتخاذ موقف

التجهيل إزاء الفلسفات العقلانية الهامة القديمة والحديثة ، من خلال التوسع فى تدريس فلسفات العصور الوسطى الدينية . وهم يبررون ذلك بما يسمى «التركيز على أن الفلسفة نابعة من المجتمع وأن لكل مجتمع فلسفته» ! وهذا خلط سفسطائى بين الفلسفة كعلم ، والفلسفة كتصورات تلقائية غير متخصصة أو كأفكار رسمية . أما الفلسفة كعلم ، فهى تعبر عن العقل الانسانى العام لاعن مجتمع خاص ، ومن ثم لاتظهر الفلسفات التى تستحق الدراسة إلا فى المجتمعات المتحررة عقلانيا . أما المجتمعات اللاعقلية والمتخلفة ، فلا تسمح إلا بفلسفات التصوف والتعصب اللاعقلى التى لاتعتبر فلسفات بالمعنى الصحيح . ولايمكن أن يظهر فيها فلاسفة ، إلا كمترجمين لفلسفات أجنبية . فكيف نتقدم فلسفيا وفكريا وكيف نتعلم العقلانية إذا لم نعتمد على دراسة مختلف الفلسفات الأجنبية العقلانية والراقية التى ظهرت فى مجتمعات أخرى قديما وحديثا ؟!

كيف نحل مشكلة الفقر الثقافى !

☐ فى مقال بعنوان «مجاعات فكرية» فى عدد الجمعة من الأهرام ٢٣/٩/١٩٨٨ ، أثار كاتب اسمه أحمد درة مشكلة الفقر الثقافى فى العالم الثالث ، بنفس الطريقة التى يكتب بها المضللون السياسيون عن مشاكل الفقر ونقص الغذاء التى صنعها الفساد والفوضى واللاعقل فى العالم الثالث . يقول إن العالم الثالث يشكل ٧٠٪ من سكان العالم ولم ينتج إلا ١٢٪ فقط من كتب العالم ، بينما العالم المتقدم يشكل ٣٠٪ من السكان وأنتج ٨٥٪ من الكتب . وهذه فى الحقيقة مقارنة لاتعبر عن الفارق الحقيقى فى الثقافة ، لأن معظم كتب العالم الثالث كتب دينية وكتب سطحية متخلفة ، بينما كتب العالم المتقدم تدهور مستواها منذ الخمسينات وكادت تختفى منها الاتجاهات العقلانية التى كانت مزدهرة فى القرنين الماضيين . فالثقافة لاتتحدد بعدد الكتب ولا بدرجة تقدم الورق وفن الطباعة التى يتحدث عنها . وعلى كل حال ، فالكاتب ينسى أن دول العالم الثالث استقلت منذ حوالى ثلاثين عاما وأنها تحارب اللغات الأجنبية المتقدمة وتحارب الثقافات الأجنبية وخصوصا العقلانية ، ويزعم أن التخلف الثقافى المذكور هو نتيجة «الارغام الذى فرضه الاستعمار» ! كيف «أرغمها» الاستعمار وهى مستقلة ؟! ولماذا لم يقارن الكاتب بين ثقافة العالم الثالث قبل الاستقلال وثقافته بعد الاستقلال ، ليكتشف أن اختفاء المفكرين والأساتذة الكبار واختفاء الكتب التنويرية الرائدة وانتشار التخلف الثقافى هو نتيجة انتصار مواقف التعصب اللغوى والعقائدى السلفى وسيطرة اللاعقل الدهمائى واللاعقل العسكرى ؟!

يقول إن «العالم المتحضر» (ولم يقل هنا الاستعمار !) يخشى انتشار العلم بين أبناء آسيا وأفريقيا (ولم يذكر أمريكا اللاتينية !) ، لأن معنى ذلك أن يصبحوا أغنياء وأقوياء وأن يحاربوه انتقاما للأيام الخالية ! وهذا حقد دهمائى دينى جارف ضد الثقافة والحضارة الأوروبية التى صنعت الاحياء والنهضة للبشرية الحديثة كلها . والحقيقة أن بلاد العالم الثالث استمرت فقيرة متخلفة تعيش فى ظلمات اللاعقل قبل أن يظهر شىء اسمه الاستعمار الغربى . بل والكثير من بلاد العالم الثالث لم يكن لها لغة مكتوبة قبل الاستعمار ، وكانت تعيش فى ظروف شبه بدائية . والمتأمل مثلا فى تاريخ تركيا وامبراطوريتها العثمانية ، يدرك أسباب تخلف بلاد العالم الثالث حتى تكون قوية استعمارية . فيجب أن نعترف بأن الاستعمار الغربى كان ظاهرة مزدوجة ، يأخذ بيد ويعطى بيد أخرى . ولهذا كان يجب على حركات الاستقلال ألا تربط موقف المقاومة ضد السيطرة العسكرية والسياسية الاستعمارية ، بموقف العداء ضد الثقافة والحضارة الاوروبية وضد نظم الاقتصاد الاوربى ، ثم تبكى بعد ذلك وتستغيث وتطلب المساعدة من التخلف الثقافى والاقتصادى والغذائى ! فالكاتب المذكور أعلاه ، يهاجم العالم المتقدم ويقول إننا سنحاربه إذا حصلنا على القوة ، ثم يطلب منه فى الوقت نفسه المساعدة الثقافية

والاقتصادية والغذائية — بطريقة المثل القائل «حسنة وأنا سيدك»! وهذا يعبر فى حد ذاته عن ذهنية لايمكن أن تحل مشاكل الفقر الثقافى أو الفقر الاقتصادى والغذائى. فالعقلانية والأممية هما اللتان يمكن أن تحلا كل هذه المشاكل: بالتعليم والتنوير وحرية الفكر والحرية الفلسفية، وبالتنظيم العقلانى السياسى والاجتماعى والاقتصادى، وبالاشتراك الأممى فى ذلك كله. والعقلانية والأممية يجب أن نتعلمها من مفكرى وأساتذة أوروبا خصوصا فى القرنين الماضيين، وليس من الثقافة الأوروبية المعاصرة التى تدهورت وأصبحت صانعة للتدهور ومكملة للتخلف الثقافى فى العالم الثالث. ذلك أن الأجهزة الاستعمارية العليا المعاصرة، أصبحت مستغرقة تماما فى مخططات العداء للشيوعية. ولهذا تهتم هذه الأجهزة فى المرحلة المعاصرة بصناعة الاستقلال اللاعقلى الدهمائى والعسكرى فى بلاد العالم الثالث، مايعنى صناعة التخلف الذى يبعدها عن المعسكر الاشتراكى ويغرقها فى التعصب القومى والدينى والحقد ضد العقلانية وضد الأممية وضد التحرر الفكرى وحرية العقل وضد النظم الحضارية المتقدمة للحياة والاقتصاد.

القومية والحركة الاسلامية

□ كتب الصحفى الاسلامى فهمى هويدى مقالا عمايسميه «الظاهرة الاسلامية» أو «الصحوة الاسلامية»، فى الأهرام ١٨ أكتوبر ٨٨: ناقش فى المقال الأسباب التى قيلت عن ذلك، ومنها هزيمة يونيه ١٩٦٧، وتفاقم المشاكل الاقتصادية والاجتماعية. وهو يلاحظ أن تصاعد مايسمى «الظاهرة الاسلامية» أو «الاسلام السياسى»، لم يحدث فى الدول العربية البترولية ولا فى الدول العربية التقليدية أو المحافظة. ويقول إن السبب هو عدم تعرضها لأزمات اقتصادية ملحة. ولكن السبب الصحيح، هو أنها تشكل فى حد ذاتها جزءا من هذه الظاهرة الاسلامية أو الاسلام السياسى، بل ونموذجا ودافعا للحركات الاسلامية فى الدول الأخرى! فكيف تظهر فيها حركات إسلامية إذا كانت هى نفسها تتمسك بشكليات الحركات الاسلامية وتدعو إليها؟!

ويلاحظ هويدى وجود موانع قانونية أو سياسية فى كثير من الدول الاسلامية، تفرض على الحركات الاسلامية العمل فى الظلام خارج نطاق الشرعية، رغم أنها تنمو وتتسع أكثر فى هذه الظروف التى يقول إنها لاتشكل ظروف «نمو صحى». والحقيقة أن المسألة ليست فقط أن الظروف غير القانونية المذكورة تساعد على نموها واتساعها، من حيث تظهرها بمظهر «المعارضة» للحكومة الفاشلة، بل المسألة أيضا هى أن تلك الظروف تغطى على نقائصها وعلى عجزها عن التحليل الحقيقى للمشاكل وتقديم الحلول الحقيقية للمشاكل. ومن ناحية أخرى، فالحركات الاسلامية تتمسك ببعض الشكليات الدينية التى لاتستطيع معظم الحكومات الاسلامية المعاصرة أن توافق عليها، ومن ثم يستمر الخلاف بين الطرفين داخل أو خارج نطاق القانون.

لكن المهم فى مقال هويدى، أنه يرجع سببا رئيسيا آخر لصعود الحركة الاسلامية فى العالم العربى وفى العالم الاسلامى غير العربى، هو استقلال أو تحرر هذه الدول من التبعية السياسية والعسكرية للغرب، ومن ثم اتجاهها إلى التحرر مما يسميه «التبعية الحضارية» للغرب. فالاستقلال أو مايسمى التحرر الوطنى فى الخمسينات والستينات، هو صانع الانبعاث الاسلامى منذ السبعينات. ويشير فى ذلك إلى ثلاثة تقارير كتبها إلى الفاتيكان القاصد الرسولى ممثل الفاتيكان بالقاهرة حول دور «ثورة يوليو الوطنية» فى إطلاق نوع من الاحياء الاسلامى. ويقول إن التقارير كتبت إلى الفاتيكان فى الخمسينات، ووصلت إلى المخابرات الأمريكية، ومنها أعلنت فى الفترة الأخيرة فحصل محمد حسنين هيكل على نسخ منها، هى التى اطلع عليها هويدى. والحقيقة أن هذا السبب، هو الوجه الآخر المكمل للسبب السابق. فالأزمة الاقتصادية أو الاجتماعية أو الفشل الحكومى

عموما وروح الهزيمة المعيشية (حتى بدون هزيمة عسكرية) وروح العجز العام والاحباط العام، مع الشعور بالاستقلال المحلي والتحرر العربي والاسلامي وعدم وجود قيود غير إسلامية، يؤدى بالضرورة إلى التفكير في الرجوع إلى ظروف الماضي الاسلامي، على أمل الخروج من حصار الأزمة والهزيمة والعجز والاحباط. ففي ظروف الجهل واللاعقل وسيطرة الشعارات الاسلامية على المستوى الحكومي وليس فقط على المستوى الشعبي، يكون هذا هو التفكير الأسهل، لأنه يرتبط بأوهام خيالية عن «نجاح» الماضي «السعيد»، ويخلو من المعلومات الصحيحة عن مدى المشاكل الحقيقية والتخلف الحقيقي والظلام الحقيقي لذلك الماضي الطويل قبل النهضة الحديثة المنقولة عن الغرب! فالمسألة ليست مسألة تحرر حضاري كما يقول، لكنها مسألة أوهام لاعقلية، لأن مايسمى «حضارات» العصور القديمة والوسطى لم تكن تشكل حضارات بالمعنى الصحيح، بالمعنى العقلاني العلمي.

التصوف الوضعي!

☐ يكتب الدكتور زكي نجيب محمود في صحيفة الأهرام، سلسلة من المقالات الأسبوعية المطولة، تحت عنوان «عربي بين ثقافتين». ويحاول فيها أن يبرر انحيازه السابق إلى بعض الفلسفات السفسطائية الغربية وخصوصا الأمريكية من ناحية، وأن يخترع للثقافة العربية الاسلامية القديمة خصائص باقية من ناحية أخرى، ومن ثم أن يصوغ خليطا عربيا إسلاميا غربيا أمريكيا يقبله الرأي العام الاسلامي من ناحية ثالثة.

وفي أهرام ١١ أكتوبر ١٩٨٨، كتب في هذه السلسلة صفحة بعنوان «أين نضع المبادىء؟». قال فيها إن حياة الانسان تتكون من ثلاث حلقات، هي: ١ - المعرفة التي ندرك بها الواقع. ٢ - الباطن الذي يحتوى «مضمونا مختلطا معقدا من العناصر»، كالغرائز والانفعالات الفطرية، والعقائد والأفكار الموروثة التي يتلقاها الفرد من المجتمع ٣ - السلوك العملي، القائم على المعرفة المتشكلة بالباطن المختلط المعقد المذكور! وهذا التقسيم الغريب، هو في حد ذاته تبرير لتخليط العقل باللاعقل والمنطق باللامنطق والعلم بالتعصب الموروث.

ولهذا يتحدث مثلا عن المتصوف المجذوب ابن عربي ومايسميه باسم «الجمال والجلال»، فلا يأخذ عليه أنه أهدر معاني الكلمات وصاغ في هذا الموضوع صياغة دينية نصوصية بحتة، لكنه يزعم أن المعاني الفلسفية الصحيحة للجمال والجلال يمكن أن تتفق مع بعض ماتضمنه تخريفات ابن عربي! كذلك يتحدث عن «الأفكار» بنفس المنهج التخليطي، فيقول إن الأفكار يمكن إدراكها إدراكا غير مباشر بالعقل، أو إدراكها إدراكا مباشرا بالإيمان! ويزعم أن أفكار العقل أو العلم ليست فقط أفكارا غير مباشرة، ولكنها أيضا تبدأ بأفكار مبدئية افتراضية بدون برهان! وهذه مزاعم سفسطائية وضعية وبرجماتية تحاول أن تنتقص من قيمة العقل والعلم، وأن تعطى الأولوية للايمان اللاعقلي. ولهذا فهو يقسم «المبادىء» إلى مبادىء متغيرة في مجال العلوم، ومبادىء ثابتة جاء بها الوحي السماوي في مجال الأخلاق! (وماذا عن الوحي في المجالات الأخرى؟!). لكن الصواب، هو أنه لايوجد ثبات مطلق في أي مجال، وأن مبادىء العقل والعلم هي أثبت الحقائق رغم أن ثباتها نسبي، وأن ثبات المبادىء الأخلاقية الصحيحة لايأتي إلا من أساسها العقلاني.

دفاع عن «الثقافة الصحراوية»!

☐ وفي أهرام ١٨ أكتوبر، يكتب زكي نجيب محمود في حلقة أخرى من السلسلة المذكورة، بعنوان «العروبة موقف». يقول إن العروبة في جوهرها موقف من الكون ومن الحياة. وهذا يعني أنها فلسفة وليست قومية! وهو يقدم هنا نظرية تخليطية غريبة عن التفسير الجغرافي لمايعتبره خصائصها الثقافية. يقول إنه يعني

بالعروبة ، ظاهرة «الصحراوية» ، لأن وديان مصر وغيرها من البلاد العربية هي في نظره واحات في الجسم الصحراوى العظيم ! وفى هذا يخلط بين التراث العربى فى الجزيرة قبل الإسلام ، وبين التراث الكهنوتى المصرى القديم ، وبين التراث العربى فى البلاد الأخرى بعد الاسلام . ويرى أن الأساس فى الثقافة العربية هو انطلاق سرحة البصر فى أرض الصحراء بدون جبل أو حاجز ! ولا أعرف أين توجد هذه الصحراء التى بدون جبال ، بينما التراث العربى القديم يتحدث دائما عن الجبال وعن «الأخشبين» (أى الجبلين المحيطين بمكة) وعن أغوار وشعاب الجبال ، إلخ ! وعلى كل حال ، فهو يجعل هذا الانطباع الصحراوى المزعوم أساس فكرة اللانهائى عند العرب ، وأساس فكرة ثبات وديمومة المبادىء ، وأساس رجوع المبادىء إلى مصدر الوحى الإلهى (ويزعم أن هذا كان أيضا سابقا على الاسلام) ! بل ويجعل هذا الانطباع الصحراوى أساس خلو الأدب العربى القديم ثم الاسلامى من فن الرواية ومن فن المسرحية ، وأساس رفض المسلمين ترجمة ملاحم ومسرحيات الأدب اليونانى (التى كانت تستخدم كثيرا الآلهة اليونانية) ، وأساس اكتفاء العرب بفن الشعر . وبدلا من أن يرجع ذلك إلى الجهل والتعصب الدينى ، يزعم أن الرواية أو المسرحية تتناول جزئيات فردية ، بينما الصحراوية الجرداء تجعل الشعر العربى فى رأيه يقدم «كليات مجردة» أو «مثلا عليا» وليس صورا جزئية عن الجواد والناقة والمرأة ، إلخ ! وهذا ذم يشبه المدح ، لأن الشعر كغيره من الفنون يجب أن يقدم صورا جزئية فردية ، تكون فى الوقت نفسه أنماطا عامة أو نماذج إنطباعية . وبديهى أن الأنماط العامة هى غير الكليات المجردة من الانطباعات الحسية . فالكليات المجردة ، هى التى تقدمها الفلسفة والعلوم — التى لم تكن من خصائص الروح العربية ، ولم تتقدم عند العرب حتى بعد ترجمات العصور الوسطى . وبخصوص فكرة اللانهائية ، فمن المعروف أن الذهن العربى قبل وبعد الاسلام لم يستطع أن يستوعب هذه الفكرة ، إلى درجة أن المستشرقين يجعلونها من الفروق الرئيسية بين الذهن العربى والعقل اليونانى . وحتى بعد ترجمة الفلسفة اليونانية ، كان الغزالى وأشباهه يتناولون فكرة اللانهائية كما لو كانت عدداً أكبر يمكن مقارنته بالاعداد المتناهية .

وأما عن ثبات وديمومة المبادىء الأخلاقية أو غير الأخلاقية ، فهذا قد يكون موقفا ناتجا عن الجهل والبدائية إذا كان يتعلق بمبادىء لاعقلية موروثة . وقد يكون موقفا فلسفيا يعبر عن ثبات وديمومة العقل والمنطق إذا كان يتعلق بمبادىء محددة تحديدا عقلانيا منطقيا . ولهذا كانت «المبادىء» الفكرية تعتبر ثابتة ودائمة عند اليونان والرومان ، بل وبعد ذلك فى أوروبا حتى ظهور المذاهب اللاعقلية السفسطائية الحديثة (منذ هيوم ثم البرجماتية والوضعية المحدثة ، إلخ) . فالمشكلة هنا هى مشكلة الوضعية التى يؤمن بها زكى نجيب محمود ، لأن تصوراتها السفسطائية تشكك فى ثبات وفى ضرورة المبادىء العقلانية والعلمية . وأما مايقوله عن صدور المبادىء الأخلاقية عن الوحى الإلهى فى مصر الفرعونية ثم فى الجزيرة العربية ، فهذا ماتتصوره كل الجماعات المتدينة فى الشرق أو فى الغرب ، ويختفى حيث تتقدم الفلسفة والعلم .

والخلاصة أن زكى نجيب محمود يخترع للعروبة ثقافة حين لم يكن لديها ثقافة ، ويخترع لها أفكارا لانهائية وكليات مجردة حتى فى ظواهر التخلف التى يجب التحرر منها ، ويخترع لها سمات أو خصائص : بعضها كان ناتجا عن الجهل ، وبعضها مشترك بين مختلف الشعوب ! ذلك أنه بعد أن ارتمى فى شيخوخته إلى الاتجاه الاسلامى ، أصبح يقول «أى كلام» يدافع به عن «خصائص» مزعومة للتراث الاسلامى ، ومن ثم أصبح يكتب مقالاته الطويلة المطولة بطريقة خطابية لاتراعى حتى الحد الأدنى من المنطق الذى كان يراعيه فى مراحل كتابته فى الاتجاهات الوضعية البرجماتية .

« التجريد الصحراوى »

☐ وفى عدد ٢٥ أكتوبر ٨٨ من الأهرام ، يكرر الدكتور زكى نجيب محمود تخليطاته عن « التجريد » المزعوم حول زيادة درجة الروح الحسية والانطباعية المباشرة فى ذلك التراث ، بل وفى طبيعة اللغة العربية عموما . وحتى فى التصورات الدينية ، كان العرب قبل ترجمة الفلسفة اليونانية يميلون إلى « التجسيمية » . وهو يستخدم فى مقاله بعض النصوص القرآنية ! لكن واضح أن أساس التخليط هنا ، هو أنه يستعمل كلمة « التجريد » بمعنى انطباعى مضلل ، يختلف عن المعنى المعروف فى المنطق والفلسفة . ويبدو أنه متأثر بمعنى « التجريد » فى الرسم ، حيث تستخدم الألوان والأشكال بدون صور محددة ، أو بمعنى « التجريد » فى الموسيقى التى بدون كلمات . لكن – أولا – مثل هذا التجريد يستعمل جزئيات حسية مباشرة ، ولا يتجرد إلا من التحديدات المفهومة . فكيف ينطبق ذلك على الشعر العربى ؟! وثانيا ، هو يتحدث عن التجريد فى الرسم الاسلامى ، ليشير إلى مايسمى « الرسم الزخرفى » المكون من أشكال أو خطوط هندسية مكررة . وهذا لايسمى تجريدا بأى معنى . فضلا عن أنه مأخوذ أصلا من بعض اتجاهات الفن القبطى ، لأن التعاليم الاسلامية والأحاديث النبوية الحاسمة كانت تشدد على تحريم رسم أى شىء فيه روح ! (انظر فى ذلك مثلا كتاب البخارى الجزء الثانى ص١٢ وص٢٧ – ٢٨ باب بيع التصاوير التى ليس فيها روح) . وثالثا ، أنه لايتحدث عن التجريد فقط (والذى يمكن أن ينطبق على التجريد من الملابس فى الحرارة الصحراوية !) ، بل يتحدث أساسا عما يسميه « الكليات أو الأفكار المجردة » . وهذا معنى آخر يتعلق بالمنطق والفلسفة ، ويعبر عن التجريد من الجزئيات الحسية والانطباعات التى هى جوهر الفن المنظور أو الفن المسموع من أى نوع كان ! فالكليات والأفكار المجردة هى التحديدات والقوانين والمبادىء العلمية والفلسفية . فكيف نصف الشعر والرسم فى الاسلام بأنهما يستخدمان الأفكار المجردة ؟! وكيف نصف الروح الصحراوية الاسلامية بأنها روح كليات مجردة أى كليات علمية وفلسفية ؟! واضح أن الشيخ زكى لم يعد يهم بالتمييز بين معانى الكلمات !

البيروسترويكا ..
وأوهام أعداء التحرر الفكرى

☐ كتب أحد الصحفيين مقالا فى مجلة الهلال عدد أكتوبر ٨٨ ، بعنوان « ربيع براغ وشتاء موسكو » . فى هذا المقال تناول حركة التمرد التى حدثت فى تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ ، والتى كانت ستؤدى إلى إسقاط النظام الشيوعى والانفصال عن المعسكر السوفييتى . يقول إنها كانت تريد اشتراكية ذات وجه إنسانى تطلق الحريات الديمقراطية ، وإن برنامجها كان يرفض أبوة الاتحاد السوفييتى للمعسكر الاشتراكى وأبوة الدولة للشعب فى الداخل ، وكان يطلب تخلى الحزب الشيوعى عن سياسة إصدار الأوامر أى عن القيادة والتوجيه . وهو يزعم أن هذه المطالب هى نفس الطريق الذى تسير عليه اليوم حركة القيادة السوفييتية بزعامة جورباتشوف ، وأن المسئول عن رفضها وعن استخدام القوة فى تصفية ذلك التمرد هو برجنيف ! وهذا تضليل وتشويه . فمبادىء قيادة الاتحاد السوفييتى للمعسكر الاشتراكى وقيادة الحزب والدولة للمجتمع ، هى مبادىء ثابتة لايمكن التخلى عنها ، ولكن يمكن فقط تطويرها وتدعيمها بوسائل مختلفة كما بدأ يحدث اليوم . ويقول إن قائد التمرد التشيكوسلوفاكى دوبتشيك ، كان يرى مقاومة القوى المعادية للاشتراكية بالحوار الايديولوجى المفتوح وليس باستخدام الأساليب التقليدية . لكن الحقيقة أنه يجب التمييز بين خلافات الرأى والتعبير ومبادىء الفكر وحرية العقل من ناحية ، وبين النشاطات المعادية للاشتراكية وللقيادة السوفييتية من ناحية أخرى ، فالأولى يجب السماح بها من خلال الوسائل التى لاتتعارض مع استقرار النظام الاجتماعى ،

بينما الثانية يجب قمعها قمعا يتناسب مع درجة خطورتها . أما دوبتشيك فكان يريد فتح الأبواب على مصاريعها للقوى المعادية للاشتراكية وللاتحاد السوفييتي ، على وهم الحوار معها ! وفى ظروف تفوق الاستعمار الأمريكى والغربى وسيطرته على العالم ، كان هذا يعنى التحرك فى اتجاه الانفجار الشعبى ضد الدولة وضد التحالف السوفييتى . فكيف كان يمكن لبرجنيف أو لغير برجنيف أن يسمح بذلك - مهما كانت النوايا الحسنة لقادة التمرد ؟!

□ وفى أهرام ٢ أكتوبر ٨٨ ، كتب مصطفى بهجت بدوى مقالا مفرضا عن رحلته إلى المجر ، بعنوان « عندما تحوم المجر بين الاشتراكية والليبرالية » . وهو يتحدث فى سطحية عن بعض الاصلاحات الاقتصادية فى المجر ، مع الاشارة إلى احتمال السماح بتعدد الأحزاب . ورغم أنه يقول إن ذلك إذا حدث سيحدث « فى إطار الاشتراكية وتحت هيمنة الحزب الاشتراكى (أى الشيوعى) » ، ورغم أن بعض دول المعسكر الاشتراكى تأخذ فعلا بنظام تعدد الأحزاب مثل بولندا و« تشيكوسلوفاكيا » ، إلا أنه كما يعبر العنوان وروح المقال يعتبر هذه التطورات الاقتصادية والسياسية خروجا من الاشتراكية وانتقالا إلى الليبرالية البرجوازية ! ومصطفى بهجت بدوى أحد العسكريين الذين ركبوا حركة يوليو ٥٢ ، فأتاحت له سلطاته أن يشتغل بالصحافة وبالمناصب الصحفية وأن ينشر الشعر وأن يدبج المقالات ويصدر الكتب . وهو شديد التدين ولا يتعاطف مع الشيوعية . ولهذا يشترك هنا فى التنظيرات الوهمية عن آفاق الثورة الفكرية العظمى التى بدأت فى العالم الاشتراكى .

□ هذا وكان أحمد بهاءالدين فى كلمته اليومية فى الأهرام ، قد كرر فى ملاحظاته المتالية عن التغيرات الأخيرة فى الاتحاد السوفييتى ، أن جورباتشوف « فتح الأبواب على مصاريعها للتدين ! » ! وهذا ماتكرر أيضا بأقلام آخرين ، خصوصا من الصحفيين الاسلاميين . لكنه فى الحقيقة إدعاء مقصود به التأثير فى الاتجاهات الفكرية لأنصار الاتحاد السوفييتى فى المنطقة . وأصل هذا الادعاء ، هو أن الاتحاد السوفييتى كان يمارس التعتيم والتعمية على كل مايجرى فيه من نقائص وانحرافات وجرائم أو حوادث ، ثم انتقل فى ثورة إعادة البناء والمكاشفة / الجلاسنوست إلى كشف وقائع ذلك كله ، بل وتسليط الأضواء عليها أحيانا . فتصور البعض أن هذا يعنى إعتمادها وتكريسها أو تشجيعها . لكن رغم الحقوق المكفولة فى القانون للأديان فى الاتحاد السوفييتى منذ نوفمبر ١٩١٧ ، فالحقيقة أن الاتحاد السوفييتى يفاخر دائما بأنه أول دولة لادينية فى التاريخ . وهذا مبدأ علمى رئيسى يعلو على مبادىء الماركسية - هذه التى يتراجع عنها الاتحاد السوفييتى تدريجيا إلى المزيد من العلم الحقيقى والمزيد من الاشتراكية الحقيقية الناجحة والمزيد من العقلانية المادية . وفى ظل التجهيلية الستالينية والتعمية الماركسية البيروقراطية ، كانوا يتجاهلون ظاهرة انتشار الدين أو يكتفون بمعالجتها إداريا : أما فى ظل ثورتهم الفكرية العظمى واعترافهم الواعى بوقائع مجتمعهم ، فإنهم يتجهون إلى مواجهتها بالصراع الفلسفى والفكرى والثقافى . وهذا يعنى بداية عصر جديد من ازدهار الفلسفة والجدال الفكرى العلمى والثقافة العقلانية .

كتب ومطبوعات

☐ كتاب تذكارى عن توفيق الحكيم ☐

أصدر المركز القومى للآداب العدد الأول من سلسلة « الكتاب التذكارى »، وخصصه لتوفيق الحكيم. الكتاب بعنوان « **توفيق الحكيم : الأديب ، والمفكر ، الإنسان** » .

يحتوى الكتاب على مقالات ودراسات : البناء الروائى فى مسرح الحكيم للدكتور محمد زكى العشماوى ـ مستويات الرمز فى مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد فتوح أحمد ـ السياسة فى مسرح توفيق الحكيم للاستاذ فؤاد دواره ـ الذهنية فى مسرحه للدكتور عبد العزيز النعمانى ـ مدخل الى عالمه الجمالى للدكتور عبد العزيز الدسوقى ـ اللغة فى مسرح الحكيم للدكتور محمد العبد ـ ايزيس الحكيم للدكتور احمد عثمان ـ بين بيراندللو والحكيم للدكتور ابراهيم عبد الرحمن ـ توفيق الحكيم ويونسكو للدكتورة هيام أبو الحسن ـ تأثيرات أسبانية محتملة فى بيجماليون للمستشرق خوليو ساماس .

☐ من الهيئة المصرية العامة للكتاب ☐

☐ « **الزمن وقياسه** » ضمن سلسلة الألف كتاب (الثانية) ، وهو يعرض لفكرة قياس الزمن « من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنين » . **تأليف** : زافيلسكى ف . س ، ترجمة د . مهندس : ابراهيم محمود شوشة .

☐ « **أجهزة تكييف الهواء ووسائل الانتقال** » : عن نفس السلسلة (الألف كتاب الثانية) . تأليف المهندس : ابراهيم عثمان القرضاوى .

☐ « **الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى** » (الألف كتاب الثانية) تأليف : بيتر و . داى ، ترجمة : يوسف ميخائيل أسعد .

☐ عن مركز تحقيق التراث بالهيئة ، صدر « **عقد الجمان فى تاريخ أهل الزمان** » للمؤرخ العربى بدر الدين محمود العينى . ويتناول هذا الجزء (عصر سلاطين المماليك) . حقق الكتاب ووضع حواشيه د . محمد محمد أمين ، أستاذ تاريخ العصور الوسطى بكلية الآداب ، جامعة القاهرة .

□ « **رجل يشترى الحب** » رواية للكاتب الراحل رشدى صالح ، صدرت عن الهيئة العامة للكتاب . وكانت هذه الرواية قد نشرت مسلسلة فى مجلة « روزاليوسف » عام ١٩٦١ .

□ « **صوت العراق** » ديوان للشاعر العراقى محمد حسين آل ياسين ، صدرت عن هيئة الكتاب . للشاعر من قبل دواوين : « أناشيد أرض السواد » ـ ألواح الكليم ـ سفر النخيل ـ مملكة الحرف .

□ قصائد للبعيد البعيد □

□ ديوان جديد للشاعر وليد منير بعنوان « قصائد للبعيد البعيد » صدر عن الهيئة العامة للكتاب ، يضم مجموعتين من القصائد الأولى « قصائد للبعيد البعيد » والثانية : « المنازل والصبابات » . صدر لوليد منير من قبل : الرعوى الذى فاجأ السهل بين الدم الضال والداكن المستحيل » ١٩٨٤ ، و « النيل أخضر فى العيون » ١٩٨٥ .

□ « **عقيد قعيد ، قعيد عقيد** » المسرحية الأولى للكاتب والباحث سامح مهران ، صدرت على نفقته الخاصة .

□ « **رصاصة فى العقل** » قصة لسلوى الرافعى صدرت عن سلسلة الرواية العربية بالهيئة المصرية العامة للكتاب . صدرت للكاتبة من قبل روايتان : « جاسوس رغم أنفه » ، و « كارثة تحت التشطيب » .

□ « **الإبداع** » كتاب جديد للكاتب عابد خزندار ، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ويتعرض للغة الإبداع ونظريته ، وهل الابداع وهم أم حقيقة ، ثم يعقد مقارنة نقدية بين فولكنر ونجيب محفوظ .

□ « **البنت خطفها الجن** » « **وقصص أخرى** » مجموعة قصصية لثريا رشدى ، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

□ « **الرواية العربية : النشأة والتحول** » للدكتور محسن جاسم الموسوى ، صدر عن سلسلة « دراسات أدبية » بالهيئة المصرية العامة للكتاب . صدر للموسوى من قبل : المضامين البرجوازية فى الشعر ـ الموقف الثورى فى الرواية العربية المعاصرة ـ الثورة الجديدة ـ الوقوع فى دائرة السحر ـ نزعة الحداثة فى القصة العراقية ـ عصر الرواية ـ نظرية الرواية .

وله تحت الطبع : أدب الحرب القصصى فى العراق ـ مجتمع ألف ليلة وليلة .

ميلودراما شعبوية في قالب تعبيرى

حسنى عبد الرحيم

الحرص من جانبنا على متابعة أفلام بعض المخرجين بالنقد ينطلق من الاعتقاد بأن هؤلاء المخرجين يختلفون عن السواد الأعظم فى السينما المصرية ، التى تخرج لنا أفلاماً هدفها الوحيد تضليل المتفرجين والمساهمة فى زيادة إغتراب الإنسان عن واقعة .

إن ماتفعله غالبية الأفلام التى تنتجها أستديوهات السينما فى مصر يماثل إن لم يكن يتفوق على مايفعله مهربو وتجار ومروجو المخدرات . وهذه الأفلام تخرج عن إمكانية المناقشة كأعمال للفن .

« خيرى بشارة » من المخرجين الذين نحرص على متابعتهم ومناقشة ابداعاتهم ذلك أنه ، منذ بداياته الأولى كمخرج تسجيلى ، عبر عن حساسية نقدية عالية مسلحة بتكوين سينمائى متميز . لقد ناقشنا أعماله الروائية « العوامة ٧٠ » و « الطوق والأسورة » ، وأنتهينا إلى الاعتقاد بأن خطة السينمائى فى صعوده كمخرج يتميز بأسلوب تعبير متطور ، واستطاع أن يوظف تجربته الكبيرة فى السينما التسجيلية لصالح أعمال روائية تزداد عمقاً . أننا نود أن نلفت النظر قبل مناقشة فيلم الأخير « يوم حلو .. يوم مر » إلى أحد منطلقات منهجنا النقدى الذى نحاول إستخدامه لقراءة العديد من الأعمال السينمائية - ممايتيح للسينمائيين والقراء تفهم أفضل للنقد التطبيقى الذى نمارسه .

□ « ديالكتيك الشكل والمضمون »

لا يخضع أسلوب السرد السينمائى للأهواء الاعتباطية بالنسبة للسينما التى ترغب فى أن تجد لها مكاناً « كفن سابع » . فأسلوب السرد ، أو الخطاب السينمائى كما يحب البعض أن يسميه ، هو دالة للموضوع السينمائى وتتعقد المسألة فى السينما عن بقية الفنون ؛ ففى الشعر والتصوير والنحت وإلى حد ما إلى الموسيقى ، فإن عملية الإبداع تمر عبر وجدان وعقل مبدع واحد هو الشاعر والرسام والمؤلف ، ويختار المبدع الأسلوب الذى يتلاءم مع طبيعة الموضوع الذى يعالجه .



فاتن حمامة



محمد منير

فى السينما يختلف الأمر حيث هنا مراحل متدرجة من الإبداع : كتابة السيناريو والحوار - [التمثيل - التصوير - المونتاج] ، (الإخراج) . كما أن هناك أيضاً الموسيقى التصويرية - والملابس والديكور .

والعمليات المتتالية هذه يقوم بها مبدعون أفراد ذوو حساسيات إبداعية مختلفة .

إن نجاح فيلم فى رأينا يرتكز على إمكانية التوافق بين العمليات المختلفة لصناعة الفيلم ضمن منظور إبداعى واحد واقعى - تعبيرى - سيريالى .. إلخ

ولأن الموضوع السينمائى لا يمكن تصوره فى إحدى مراحل هذه العملية (مثلاً بعد كتابة السيناريو) فهو يتكون خلال العملية ويأخذ حدوده النهائية فى الشريط الكامل الصنعة المعد للعرض .

ولهذا يصلح العديد من الأعمال الروائية أو السيناريوهات لمخرج دون آخر يتلاءم أسلوبه مع الموضوع الذى يعالجه .

ولهذا دأب العديد من كبار السينمائيين فى الآونة الأخيرة على كتابة سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم ، ليس كموضة كما يتصور البعض ، لكن للوصول إلى أقل فجوة ممكنة بين السيناريو والإخراج .

وعندما نسمى مخرجاً ما كـ « دى سيكا » أو « صلاح أبو سيف » بأنه واقعى فإننا لا نقصد أن نمدحه ، وإنما نحدد أسلوبه . وعندما نسمى « فيلليني » و « يوسف شاهين » - فى عدد من أفلامه - سيرياليين ، فإننا لا نشتمهم ، وإنما نحاول أن نميز أسلوبهم السينمائى عن غيرهم .

ضمن هذا السياق وصفنا أسلوب « خيرى بشارة » بالتعبيرية ، أى أنه أسلوب يرتكز على الواقع متجاوزاً الدلالات المباشرة له ليعرض مشاعر وعواطف وأفكار يشير إليها هذا الواقع .

□ يوم حلو .. يوم مر

التاريخ الذى يحكيه السيناريو هو تاريخ عائلة فقيرة ، مات عائلها الذى كان يعمل بالموسيقى العسكرية . وتدخل الأم - عائشة - (فاتن حمامة) وبناتها الأربع فى صراع من أجل الإستمرار ، فتعمل الأم وأبنتها الكبرى بحياكة الثياب ، وتعمل الوسطى فى معمل ملابس ، والصغرى كممرضة . وتُخرج الأم فى النهاية أبنها الصغير من المدرسة ليصبح « صبى فران » .

يبدأ السرد بعائشة وبناتها وأبنها فى تسجيل تليفزيونى بعدما فاز الطفل بمسجل فى مسابقة فوازير لتحدد فى إجابتها على المذيعة أملها ومشروعها فى الحياة « ستر البنات » والخيط الذى يستمر طوال الفيلم هو محاولة الأم ستر بناتها ، وفى النهاية فشلها فى ذلك . الأبنة الكبرى المخطوبة من حرفى عائد من بلد عربى ومدمن ،

والأصغر تحب بائع اللبن الذى يحاول اغتصابها ثم تتزوج من أخرس يعمل حرفياً فى الحارة ، والأصغر يقيم معها زوج أختها علاقة غير شرعية وتتحول إلى إعطاء حقق المخدرات للمدنيين .

العائلة محاطة بعالم معاد بالكامل : زوج سناء (حنان يوسف) يستغل الأم والبنات . والفران الذى يعمل عنده الطفل يحاول إغراء الأم ، وبائع اللبن يحاول إغتصاب الأبنة الكبرى والأبنة الصغرى تقع ضحية لإغراء المال .

السيناريو يقوم على هذه الفكرة السوداوية « العالم المعادى » لهؤلاء التعساء . والعالم هنا ليس العالم الموضوعى ولا القوى الإجتماعية المسيطرة ، لكنه العالم القريب ، شركاء الحارة والبؤس . إنهم معادون لهذه الأسرة التى فقدت عائلها .. رغم أن الأم هى التى تحيى الأفراح والمآتم .

العلاقات الخارجية للأسرة لاتوجد سوى كعلاقات نفعية أو إعتداء من هذا العالم الخارجى (الحارة) . والعلاقة الوحيدة التى تشير إلى وجود ما فى وسط إجتماعى علاقة مع زبونة قبطية ، تدخل معها الأم فى « جمعية » حتى تشترى جهازاً لبنتها .. الحرفى (محمد منير) يستغل الأسرة ويحوز على أبنتها . والحرفى الآخر (أحمد كمال) يحاول أن يتزوج سناء بالقهر ، وبائع اللبن يعتدى عليها ، وحتى إبنة البقال الصغيرة تستغل الأبن فى قراءة الرسائل بينما تعيش فى علاقة مع آخر .

ينطلق السيناريو الذى ليس واقعياً من ذهنيّة محملة بعقدة إضطهاد مر ، لكى ترى هذه العلاقات كعملية مستمرة لإستغلال هذه الأسرة التى فقدت عائلها . وتتحول السوداوية نفسها لكى نرى الأم أيضا وهى تستغل إبنها الوحيد الذى من المفروض أنه محبوبها وتبتز من البقشيش الصغير ، والأبنة تخون أختها . تهرب الإبنة من المنزل لكى تتزوج حرفياً أبكم ، وتنجب منه ، ويهرب الطفل الصغير مشرداً فى المدينة الكبيرة وتحرق الأبنة الصغيرة نفسها ويهرب عنتر من المنزل بينما تجهض أبنة أخرى . وتتذكر فوراً « بداية ونهاية » لصلاح أبو سيف .

كان ينبغى أن ينتهى الأمر عند هذا الحد لكن ضرورات ما فرضت على كاتب السيناريو أن يستمر لكى تعود الأم إلى البيت بطفل إبنتها التى هربت ، وتشرق الشمس من جديد ، فيعود أيضاً الأبن الذى هرب حاملاً معه لحمة العيد للأم ، وتنزل الستار .

الكاتب الذى حاول أن يكتب سيناريو واقعياً أنتج سيناريو من عناصر واقعية ، لكن الروح التى كتب بها روح تعسة محملة بأيديولوجيا الاضطهاد ، لاتصلح لوصف حالة أسرة مصرية فقيرة فى حارة شعبية ، وإنما لوصف أسرة بوذية فى حارة يهود . وتنطلق ألسنة أفراد الأسرة بحكم وأمثال تعيسة تعبر عن محاولة ذهنية مريضة بعقدة الاضطهاد ، ولا تستطيع أن ترى العالم ، حتى العالم الصغير فى حارة شعبية إلا كاعتداء متواصل ، لكى يصل الأمر إلى الأعتاقد بأن السعادة والتضامن والتجاوز ممكن فقط فى الحياة الأخرى رغم الحيلة التى تخرج عن السياق بعودة الأبن وولادة الطفل .

لاأستطيع من وجهة نظر واقعية أن أقبل هذا المنظور للمضطهدين ، الذى تكون نتيجته الوحيدة ربما الإنتحار الجماعى للخلاص من ورطة الحياة ذاتها .

حاول « خيرى بشارة » أن يصنع من هذا السيناريو فيلماً متجاوزاً « فقر المؤلف » فماذا فعل ؟

خيرى لايقف على هذه الأرض ، إنه يفهم أن البؤس يولد تضامناً ولاينطلق تماماً من عقدة الاضطهاد . فكانت النتيجة حارة مصنوعة من مشاهد تعبيرية فى غاية الرقة والشفافية ، وأسلوباً فى السرد يتجاوز البؤس مستعيناً بديكورات ومناظر من أجمل ماصنع فى السينما المصرية صممها « أنس أبو سيف » وكاميرا طارق

التلمسانى التى نقلت الحارة والمنزل إلى الشاشة كأجمل مايمكن .

ربما صنع كل هذا فيلماً كبيراً مع سيناريو مغاير . الشىء المعيب جداً فى إخراج بشارة هو إختياره وإدارته للممثلين : « **فاتن حمامة** » تمثل على إيقاع واحد طوال الفيلم بدءاً من السعادة فى اللقطة الأولى على التليفزيون حتى الكارثة الكبرى . نحن أمام هذا التعبير الشمعى القاتل ، كان حرياً أن نرى تغييراً كبيراً بعد فرار الأبناء وموت أبنة وسقوط أخرى ، لكن نفس الوجه الشمع الذى يمثل الدور المقرر علينا لفاتن حمامة منذ زمن بعيد .

المغنى « **محمد منير** » .. ليس التمثيل « خفة يد » . أنه شىء آخر ، ولايمكن لبعض الحركات المنقولة عن سائقى تاكسيات البيجو صنع شخصية على الشاشة .

« **حنان يوسف** » طول الوقت مفصولة عن دورها ، جمود كامل وحركات أوتوماتيكية ، وحتى شعرت فى لقطة الاستحمام أنها خائفة .

تبقى **سيمون** التى قامت بدور الفتاة الفائرة الشبقية بإقناع كبير وتكوينها يسمح بإعطاء هذا الشعور .

« **عبلة كامل** » ليس هناك جديد فهى تقوم بالدور الذى أتقنته فى المسلسلات التليفزيونية والأفلام وتعودنا عليها وهى تقوم به بإتقان .. لكن السؤال مانهاية هذا ؟ هل هذا الدور أصبح هو المعروف لها فقط ؟ لا بد أن نرى جديداً حتى نحكم على طاقاتها التمثيلية .

فى الأخير نحن أمام فيلم ممزق بين اتجاهين اتجاه فى الكتابة الميلودرامية السوداء التى تنطلق من عقد ومكونات أيدلوجيا المضطهد واتجاه فى الإخراج واقعى تعبيرى .

لم أحب الفيلم كبناء متكامل رغم محبتى الجمة لأسلوب خيرى وتصميمات أنسى وكاميرا طارق التلمسانى .

خيرى بشارة مخرج كبير ربما تورط فى عمل فرضته عقلية إنتاجية معينة ، نتمنى من صميم فؤادنا ألا يسمح لنفسه بالوقوع مرة أخرى فى حبائله من أجل السينما التى سيعطيها كثيراً ، ومن أجلنا .

حلم الأحلام وداوندى سولاناس

لا يصنع سولاناس أفلامه بقلب بارد . إنه يحكى حكايات مسلية ومفيدة يحكيها كما سمعها تقريباً من البحارة وعمال المناجم ، فى قلب المأساة التى تجرى . حكايات مسلية ونكت ولحظات حب متألقة .. عندما كان منفياً قرر العودة فى ملحمة « **تانجو المنفى – جارديل فى المنفى** » .. تجميع لوطنه من الذاكرة بعيداً عن الدبابات العسكرية والجنرالات . وعندما عرض التانجو بعد نهاية الحكم العسكرى بدأ الشباب يتعلمون مرة أخرى التانجو والملامسات الخلفية والتدحرج فوق العشب عارين .

بعد العودة كان « **الجنوب** » «Sud» الذى هو فى الوقت نفسه اسم لأمتع التانجوهات الأرجنتينية .

الخيار ليس جزافياً إنه إختيار لـ « **حلم الأحلام** » الذى يبقى فى قلب الطبقة التى تضاجع القمر . « البروليتاريا » فى « بيونس أيرس » والتى لم تذهب إلى المنفى وقدمت من بين ٦٠,٠٠٠ مفقود نصفهم . على التانجو الجنوبى حيث هربت فلول المتمردين يسرد « سولانس » بذرة الحلم التى بقيت فى السجون وهربت إلى الجنوب وأغنيات كباريهات المدينة التى سباها الجنرالات .

لايسير السرد وفق مخطط واقعى . إنه يتطور مع المخيلة الحرة دابجاً مستويات التعبير والتخيل والحسية ليبقى حلم الأحلام كاملاً كيوتوبيا يطاردها رجال ونساء بقلوب حارة لتبقى فى الأخير الأمل الذى لايفقد أبداً والذى يعطى للرجال والنساء القدرة على ممارسة الحب الحسى الكامل والغناء والتظاهر والإضراب ومقاومة الأحزان الجمة التى حملها معهم أطفال اليانكى المدللون .

لن تقوم القيام قبل تحقيق حلمنا حتى لورغبت فى هذا السيد الرب وسندافع عن الكتب وعن « إيروتيكا الحياة » .

داوندى سولاناس ليس سرداً لأفكار . إنه رؤية فنية للواقع ، حيث تجاورت دائماً الحقيقة والخيال ولاتميز بينهما .

تمتع بصرى لاينتهى بصورة سينمائية كما لو فن تشكيلى وتمتع سمعى بالتانجو كما لو فى صباح ثورة كبيرة مهزومة .

وفوق كل شىء صداقة لكل ماهو حى فى تلك البلاد ، النساء النابضات والمراعى واللغة الإسبانية بالأرجنتينى والعمال المضربين ومظاهرات أمهات المفقودين ، والحياة كتعاطى للخمر حتى السقوط أرضاً .



شهداء ... قضية !

دكتور / سعيد اسماعيل على
استاذ أصول التربية بجامعة عين شمس

مطاردون دائما : السياط وراء ظهورهم ، وفوهات المدافع تجاه جنوبهم ، وأبواب السجن والمشانق أمام أنظارهم ..

أنهم المثقفون الثوريون ، لماذا ؟ لأن هؤلاء هم ضمير المجتمع .. محكمته الفكرية التى تقلب الأمر على مختلف وجوهه لتحكم هل هو خطأ فتسعى لمحوه ومحاربته حتى ولو كان مصدره موقع عال فى هرم السلطة ، أم هو صواب فتؤيده وتدعمه حتى ولو كان مصدره موقع متواضع فى الهرم الاجتماعى .

همومهم تتخطى حدود الزمان لتصبح ثلاثية الابعاد ، تستصفى من الماضى ما يعين الحاضر فى حركته ، وتهيل التراب على ما يعيقها من هذا الماضى ، وتستقرىء الحاضر لتظر فى صخبه وضجيجه وتواجه مشكلاته واوجه معاناته .. انه الواقع الذى تحياه .. وتستشرف المستقبل بتطلعاته وأماله ، فهو يمثل المصير الذى ستصير اليه ، لاتريد ان تكون لعبة فى يد المجهول ، وانما موجهة ومسيطرة له فى الطريق الذى تطمح اليه .

من هنا ، كانت أعين السلطات عليهم منذ فجر التاريخ ، بالاسلوبين الشهيرين : الترغيب والترهيب .. سيف المعز وذهبه .. الموزة والعصا :

كان سقراط يحب الحكمة وينشدها ، فقد كان يتلمسها فى كل من يصادفه ، واعتاد ان ينزل الى سوق أثينا أو المجتمعات العامة ، ثم يتحدث مع كل من أنس منه ميلا الى الكلام فى مسائل الحياة والناس ومايتعلق بهذا وذاك ، لايعبأ بحالة من يحادثه ، غنى أم فقير ، شاب أم شيخ ، صديق أم غير صديق ، وحديثه مباح لكل من يريد ، لايأخذ عليه اجرا كما كان يفعل السوفسطائيون ، ولم يكن يحتكر الكلام ، بل يتبادل الحديث ، ويوجه المناقشة الى الجهة المنتجة .

لبث سقراط يزاول فى كل يوم حواره الفلسفى ، لايلتزم له مكانا معينا ، فهو يحاور فى السوق ، وفى حوانيت الصناع ، وفى أروقة الحمام ، وفى الملاعب الرياضية ، ولايلتزم لحواره موضوعا معينا ، فهو يناقش فى كل مايعرض من مسائل ، حتى بلغ من عمره السبعين ، وكان قد ألّب عليه فئات وقوى متعددة من ذوى السلطة والسيطرة فى المجتمع الاثينى ، ذلك أنه كان حريصا على أن يعرى نظام الحكم الاثينى الذى ارتدى مسوح الديموقراطية ، بينما اسفرت الصورة التطبيقية لها عن شرور اجتماعية مدمرة .. كذلك أغضب الطبقة العالية لأنه كان يمقت الارستقراطية لما تجر وراءها من الاستبداد والاستغلال .

وكان الشبان من ابناء الأغنياء لايجدون عملا يشغل اوقاتهم ، حيث كان (العبيد) هم الفئة المكلفة بالعمل والانتاج ، فكان هؤلاء الشبان يستمتعون بالانصات الى سقراط وهو يفضح جهل كثيرين ، وكانوا ينسجون على منواله ، فزادوا بعملهم هذا من أعدائه « لأن الناس لم يريدوا الاعتراف بأن ادعاءهم العلم قد افتضح » .

وعلى الفور ، يقبض على الرجل ويودع السجن ، ويشهر فى وجهه اسلحة الاتهام المعروفة : التكفير دينيا واجتماعيا ، انه يسيء الى الدين ، ويفسد الشباب !!

لكن سقراط ، ككل مثقف ثورى حقا ، كان جنديا فثبت فى مكانه الذى أمر ان يثبت فيه ، والآن — كما قال فى الدفاع : « يأمرنى الله ان أودى رسالة الفيلسوف ، التى هى البحث فى نفسى وفى سائر الناس » ، وانه لمما يشينه ان يتخلى عن مكانه فى ميدان القتال . ان الخوف من الموت ليس من الحكمة ، اذ لايدرى أحد ان كان الموت لايفضل الحياة ، فلو وهب الحياة على شرط الا يعود الى ما عرف عنه حتى اليوم من جهد فكرى ، لأجاب : « مادمت حيا قويا ، لن اقلع عن ممارسة الفلسفة وتعليمها ، مستميلا اليها كل من عسانى مصادفته .. اذا اعلموا ان ذلك أمر الله » .

وتستمر كلمات سقراط : « ففى ظنى انكم ربما تضيقون صدرا (كالرجل الذى يوقظونه من نومه بغتة) ، وربما تظنون انه من اليسير ان تقضوا علىّ بضربة واحدة .. وعندئذ يتاح لكم ان تستأنفوا النوم بقية حياتكم ، الا اذا ارسل لكم الله فى عنايته بكم نذيرا آخر » .

لكن القوم كانوا قد بيتوا لسقراط امرا ..

لقد حكموا عليه بأن يتجرع كأسا من السم . وتذهب روحه الى بارئها ووراءها صرخات الضمير البشرى تنعى الجور وتندد بالاستغلال .

ولم تكن تلك المأساة الا حلقة أولى فى سلسلة استمرت باستمرار التاريخ البشرى وحتى كتابة هذه السطور ، وفى ظننا ، والى ان يرث الله الأرض ومن عليها !!

كانت هذه القصة مثالا صارخا لمأساة المثقف والمفكر ذى الضمير اليقظ ، من احداث عالم الغرب ، فماذا عن عالمنا الشرقى .. مسرح الاستغلال والاستبداد ؟

عندما بدأت الأموال تنهمر على الخلفاء والأمراء والسلاطين ، وتتسع رقعة الدولة الاسلامية ، يشعر السلطان بأن ماله وجنده وحراسه وقانونه ليست عمدا كافية ترسخ سلطانه ، فيهرع الى ابرز ممثلى الثقافة .. الى الشعراء ، ينشدونه القصائد ويتغنون بعظمته وعبقريته ، فيجزل لهم العطاء ، فاذا ما أحجم البعض ، فهناك سيفه وسجنه ، وهناك الفتاوى والأحكام بأنه (متفرد) وانه (فاسد العقيدة) فالمثقف المسموح به فى النظام الاستبدادية الاستغلالية هو من يتقن المديح والتبرير وتزويق الواقع وزخرفته بالخيال ، اما هذا الذى يكشف عن العيوب وينقد ويخالف ويواجه ويصارح ، فلابد من ابعاده عن الناس حتى يظلوا فى سباتهم يعمهون .

ونحن اذ نشير الى قضية القول (بخلق القرآن) لانقصد الحديث عنها فى حد ذاتها ولا ابداء الرآى فيما قيل بخصوصها وترجيح كفة هذا على ذاك ، وانما مرادنا ابراز (نموذج) ، ليس فريدا بطبيعة الحال فى التاريخ العربى الاسلامى ، فهو متكرر كما قلنا دائما وأبدا .

كان الخليفة العباسى (المأمون اولا ثم المعتصم) قد رأى فى هذه القضية رأيا لم يقتنع به الفقيه الكبير الامام احمد بن حنبل ، فجاهر برأيه دون ان يحفل بأنه لن يجدى هوى فى نفس الحاكم فالحق أحق ان يتبع ، فماذا حدث ؟

سجنوه ووضعوا الاغلال فى يديه وقدميه ثم احضروه للخليفة ، « فجىء بحاملى السياط وجردوه من ثوبه ، وأوقفوه بين يدى حاملى السياط . قلت (اى ابن حنبل) :
ــ يا أمير المؤمنين ! الله ! ان رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : « لايحل دم امرىء مسلم يشهد ان لا اله الا الله ، الا باحدى ثلاث » .. فبم تستحل دمي ولم آت شيئا من هذا ؟ يا أمير المؤمنين ! اذكر وقوفك بين يدى الله كوقوفى بين يديك .

لكن الأمير أصم اذنيه ، وأمر به . ويصف لنا ابن حنبل المشهد فيقول :
« جىء بكرسى ، وأقامونى عليه ، وقال لى واحد من حملة السياط ان خذ بيدك بأى الخشبتين ، فلم

أفهم قوله .. فجعل أحدهم يضربني سوطين ، ويجيء الآخر فيضربني سوطين ثم الآخر كذلك .. وقام المعتصم الى ، يدعوني الى قولهم بخلق القرآن ، فلم اجبه ، فأعادوا الضرب ، ثم جاء الى الثالثة ، فدعاني فلم أعقل ما قال من شدة الضرب ، ثم أعادوا الضرب ، فذهب عقلي ولم أحس بالضرب ، وأرعبه ذلك من امرى ، وأمر بي فأطلقت ، ولم أشعر الا وأنا في حجرة من بيت وقد اطلقت الأقياد من رجلي » .

ان الذى يستوقفنا من هذه القصة أمران :

أولهما : ان احمد بن حنبل يقدم لنا صورة لما ينبغي ان يكون عليه صاحب الرأى من صلابة لاتلين مع الضغط والارهاب ، كأنما وضع الحق في احدى كفتي الميزان ووضعت الدنيا بأسرها في الكفة الأخرى فرجحت كفة الحق .

ثانيهما ، ان الرأى لاينبغي ان يحارب بالسيف ، وانما الفكرة لاتبارزها الا فكرة اخرى ، ولقد ذهب المأمون ومعه المعتصم من أصحاب السلطة والسيف ، وبقيت آراء ابن حنبل وأفكاره تغذى الملايين في كل مكان !!

ولهذا لم يكن غريبا ان بعض الكتاب العرب والمسلمين من أصحاب الوعى الصحيح لا الزائف يحذرون من (مخالطة الأمراء والسلاطين) ، يقول الحافظ ابو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى : « فالدخول على السلاطين خطر عظيم لأن النية قد تحسن في أول الدخول ، ثم تتغير باكرامهم وانعامهم أو بالطمع فيهم ولايتماسك عن مداهنتهم وترك الانكار عليهم » . (نقد العلم والعلماء ، أو تلبيس ابليس ، ص ١٣٠) واعتبر ابن الجوزى أن مخالطة الفقهاء للسلاطين والأمراء والسكوت عما يقترفونه من شائن الأفعال ، انصياعا لفعل الشيطان . والادهى والامر بالفعل طائفة اخرى لاتقف عند هذا الحد « وربما رخصوا لهم فيه لينالوا من دنياهم عرضا فيقع بذلك ، الفساد ..» .

وقد كان سفيان الثورى يقول : ما أخاف من اهانتهم لي (أى أصحاب السلطة) ، انما اخاف من اكرامهم فيميل قلبي اليهم . وقد كان علماء السلف الصالح يبعدون عن الأمراء لما يظهر من جورهم فتطلبهم الأمراء لحاجتهم اليهم في الفتاوى وشؤون الحكم ، فنشأ اقوام قويت رغبتهم في الدنيا فتعلموا العلوم التى تصلح للامراء وحملوها اليهم لينالوا من دنياهم ، ويدلنا على أنهم استهدفوا ارضاء الامراء بنوعية معينة من العلوم ، ان الأمراء قديما كانوا يميلون الى سماع الحجج في الأصول ، فأظهر الناس علم الكلام ، ثم مال بعض الأمراء الى المناظرة في الفقه ، فمال الناس الى الجدل ، ثم مال بعض الأمراء الى المواعظ ، فمال خلق كثير من المتعلمين اليها .

قال ابن عقيل : رأيت فقيها خراسانيا عليه حرير وخواتم ذهب ، فقلت له : ما هذا ؟ فقال خلع السلطان وكمد الاعداء . فقلت له ، بل هو شماتة الاعداء بك ان كنت مسلما لأن ابليس عدوك واذا بلغ منك مبلغا ألبسك ما يسخط الشرع ، فقد أشمته بنفسك . وهل خلع السلطان سائغة لنهى

الرحمن يامسكين ؟ خلع عليك السلطان فانخلعت من الايمان ، وقد كان ينبغى ان يخلع بك السلطان لباس الفسق ويلبسك لباس التقوى . رماكم الله بخزيه حيث هوّنتم أمره هكذا . ليتك قلت هذه رعونات الطبع . الآن تمت محنتك لأن عدوانك دليل على فساد باطنك .

اما فى العصر الحديث ، فتشتد ضراوة المواجهة ، فلقد تعددت قنوات الثقافة ووسائطها .. أجهزة رهيبة تعمل ليل نهار ، تبث الفكر وتنشر الرأى ، وتتشابك المصالح وتتكاثر المشكلات بحكم الايقاع السريع للعصر . ويهرع ضميرو الامة بالتحليل والبحث والتفكير والدراسة ، فاذا ما انتهوا الى احكام وآراء ، اسرع حملة المباخر الى (وزن) هذه الآراء والأحكام لا وفقا لحاجات الأمة ومصالحها ، ولا وفقا لأصول العلم ومنهجه ، ولا الى قواعد المنطق وأولياته ، وانما وفقا لمصلحة ولى الامر ، فاذا ماثبت انها مغايرة لاتجاه الريح ، هبت فى وجوههم الاعاصير : ليس من الضرورى ان تكون كما كانت بالامس : سلاسل وسجون وأصفاد وأسوار من حديد ، وانما وسائل تتناسب مع التقدم العلمى والتكنولوجى الحديث ، وفى هذا الشأن ربما لاتتحمل اعصاب القارىء لو وصفنا لبعض هذه التكنولوجيات التعذيبية المدمرة فى عصرنا الراهن ، فليكتف منا بالاشارة والتلميح ، فما نريد ان مارس نحن ايضا أية صورة من صور التعذيب للقارىء العزيز !!

ويجد المثقفون الميدان امامهم يتفرع الى طرق ثلاث ، عبرّ عنها المثل الشعبى السائر : « دى سكة السلامة ، ودى سكة الندامة ، ودى سكة اللى يروح مايرجعش » !

فاذا اتفقت آراء المثقفين مع الرأى الحاكم ، فتحت له القنوات وعرف رأيه الطريق الى كل الاعين والآذان ، ودخل قاعات الدراسة والمقررات ، وأضفيت عليه الالقاب ، وعلت الكراسى التى يتبؤوها ، وعاش فى نعيم مقيم ، يجوب البلدان مدعوا وضيفا ، وتتراكم لديه الأرصدة والأموال .

فاذا أحس بأن ماسوف يقوله لن يحظى بالرضى والقبول ، مثلما هو الأمر بالنسبة للحالة السابقة التى هـ فى العرف السائد ــ « سكة السلامة » ، سلك هذا مايمكن تسميته بـ « سكة الندامة » ، فهو هنا يتخلى عن مسؤوليته كضمير الامة ، وابتعد عما يسمى بالأرض الشائكة فى الكتابة ، ودارت كتاباته حول (ساعة الأصيل) و(جمال الطبيعة) و(روعة النخيل) ، ليتفادى الغضب والاحتكاك ، فيجىء حديثه مملا ، وقوله متميعا ، وفكره مسطحا ...

لكنه اذا آثر الانحياز الى للقول الحق والفكر الناقد ايا كان موضوعه ، حيل بينه وبين الجماهير حتى لايرى امامه ـــ اذا عاش الا الحراس والجنود والسياط والبارود والأقبية المظلمة .. انها « سكة اللى يروح مايرجعش » . .

ترى ، ماذا يرى الناس اذن من الآراء والأقوال والكتابات ؟ انهم لايرون الا ما يراد لهم ان يروه لا

ما يرونه بالفعل .. لايرون تلك المرآة التي تعكس مشكلات حياتهم ووهج الواقع بنبضه وحركته .. يرون مخلوقا ممسوخا ، وصوتا ضائعا ، وأقلاما مكسورة ..

ولأن الصورة الأولى والصورة الثانية هما الشائعتان فى العالم النامى ، شاع ذلك الحكم القاسى ، بأن المثقفين شهداء بلا قضية ، وأنهم هم الذين يزينون الباطل للحكام ، وهم الذين تدور حياتهم حول ذواتهم الخاصة ..

* * * * *

قال الوزير للأستاذ : لقد قرأت لك الكثير ، وأعجبنى صدقك وراقنى فكرك ، كما ان الموضوع الذى طلبت منك ان تكتبه ، جيد الى حد كبير ، وسيكون له شأن فى سياسة هذه الوزارة ، لذا فأنا اعرض ان تكون مستشار لى .
قال الأستاذ : انه لشرف لى حقا ان يعجبك صدق ، ويروقك فكرى ، وأن تمتدح ماكتبته لك رغم علمك بأننى اقف موقفا معارضا للنظام الحاكم الذى تمثله .. وانه لشرف أكثر ، ان يكون هذا دافعا لك لاختيارى مستشارا لك ، لكنى اشكرك على كريم قولك ، وعلى كريم عرضك الذى اعتذر عنه ! قال الوزير للأستاذ : عجيب امرك حقا ! ان زملاء كثيرين لك يجيئون يتوسلون ان يكونوا فى هذه اللجنة أو تلك مما هو اقل من ذلك شأنا .
قال الأستاذ للوزير : لكل وجهة هو موليها ، وسبحان الله العلى العظيم .

....

- قالت الإبنة للأستاذ : عندما سمعت عن الواقعة من أمى ، لم أفاجأ بموقفك هذا يا أبتاه ، لكن ما أدهشنى حقا ، أنك عرفت بيننا بأنك لاتتخذ قراراتك بسرعة ، ودائما تطلب مهلة للتفكير فلماذا لم يحدث مثل هذا لى هذا الموقف الخطير ؟
قال الأستاذ لابنته : يابنيتى : الحلال بيّن والحرام بيّن ، وبينهما امور متشابهات ، وعندما أكون امام اختيار بالنسبة للمبادىء الأساسية التى هى بالنسبة لى ان اكون أو لا أكون ، فان القرار جاهز دائما على طرف لسانى .

....

قال الصديق للأستاذ : سمعت بهذا العرض الذى عرضه الوزير عليك ، وكدت الا اصدق ماسمعته عن اعتذارى عن عدم قبول ذلك ، هل جننت ؟
قال الأستاذ للصديق : بل لقد عقلت . لقد اتخذت الاشتغال بالكتابة والفكر طريقا لى وضحيت بالكثير من فرص المواقع التنفيذية والسلطوية .. ان هذا الذى عرض علىّ ، سوف يعتقل قلمى فى

سجن السلطان الذهبى ، وبالتدريج سوف انضم الى زمرة مقصوفى القلم ومقطوعى اللسان ..
قال الصديق للأستاذ : انها كانت فرصة لآرائك كى تجد طريقا الى التنفيذ من خلال مثل هذا الموقع .
قال الأستاذ : هذا وهم كبير نحاول ان نبرر به وقوفنا بباب السلطان . انه ربما يكون صحيحا اذا لم نكن نعيش فى هذا العالم المنكود المسمى بالعالم النامى . لن يتركونى اقول ماأريد ، فسوف تلتف الافاعى وتهرع الثعالب لتسميم الطريق أمامى ، وربما ينتهى الأمر بى الى الخروج مطرودا ملوث الثياب بغير ذنب اتيته الا مكائد اللصوص وأصحاب السرقات .

وعلى أسوأ الفروض ، اذا لم يحدث هذا ، فالاحتمال الأكبر ايها الصديق العزيز ان يحدث لآرائى وأفكارى قدر غير يسير من (التليين) ، بل هناك ما ادهى وامر من ذلك ، ان أستدمج تدريجيا فى الجهاز السلطوى نفسه واصير جزءا منه فأدافع عن سياساته وممارساته حتى ولو كانت خاطئة . وقد يحدث كل هذا بالمعاشرة والمجاورة فتتسرب فلسفة السلطان وقيمة ومعاييره الى عقلى . ان الأوفق والاسلم ، ان اظل هكذا بعيدا ، امارس الاشتباك مع هموم المجتمع بالرأى والفكرة ، فاذا كان الوزير جادا فى اعجابه بما اقول واكتب ، يستطيع ان يتبنى بعض هذا اذا شاء .

وتعود كلمات سقراط لتدوى فى الأذن وهو يحدث القضاة الذين افزعهم ان يوقظ عقول الشباب بالفكر الصحيح والتربية القومية :
(والآن فيا أيها الرجال الذين حكموا علىّ بالاثم ، اسمحوا لى ان اتنبأ لكم لأننى مقبل على موت ، والناس ساعة الموت يوهبون قدرة على التنبوء . انى اتنبأ لكم — وأنتم قتلتى — بأننى لن اكاد ارحل عنكم حتى ينزل بكم عقاب اقسى مما أنزلتموه بى ، فأنتم مخطئون اذا ظننتم انكم بقتلكم الناس ستمنعون أى ناقد من الكشف عن شرور حياتكم ، ليس ذلك طريق الفرار ، فلا هو ممكن ولا هو مشرف لكم . أما اسهل الطرق وأشرفها ، فليس هو ان تكسوّا الناس ، بل هو ان تصلحوا من انفسكم) .



كلام مثقفين

صحافة هضم الطعام السينمائى !

الأسبوعيات السينمائية ، هى أغزر وأشهر المطبوعات الدورية التى تصدر فى الوطن العربى ، وهى أوسعها انتشاراً وأكثرها توزيعاً ، وإلا ما توالى صدور عدّة مجلات جديدة من هذا النوع كل عام ، مما يدل على أنه سوق قرائه فى اتساع ، مع أن القاعدة تقول أن سوق قراء الصحف فى الكماش !

وهناك أسباب كثيرة وراء هذا الإنتشار الذرى لتلك المطبوعات التافهة ، التى لا همّ لها إلا أخبار زواج فلان وفلانة ، وطلاق علان وعلانة ، ومشاجرات زوجة فلان مع رفيقة زوجها .. ومن هذه الأسباب أن المواطن العربى قد أصبح يضيق بقراءة المجلات السياسية والثقافية الجادة ، ومنها ذلك التقدم المستمر فى فنون التصوير الصحفى وطبع الصورة الملونة ، وانتشار نوع من التعليم بين ربات البيوت ، وازدياد جيوش الراغبين فى قراءة مسلية من النوع الذى كان المرحوم يوسف السباعى يسميه بـ « الثقافة التى تساعد على هضم الطعام » !

وهى مجلات تثير مشاكل معقدة ، من بينها أنها تمارس عدواناً مستمراً على الحرية الشخصية لأهل الفن وتقحم نفسها ــ والقارىء معها ــ على حياتهم الخاصة ، مما يشجع على انتشار هذا السلوك الانسانى غير السوى بين الناس ، ومن بينها أن السينما تتحول على صفحات هذه المجلات من فن جميل يتطلب لتذوقه نوعاً من الحس الجمالى والذوق النقدى ، إلى مجموعة من الصور الملونة ، وأخبار الزواج والطلاق والحب والعشق والشجار والفراق والبيع والشراء !

ومن سوء الحظ أن المطبوعات السينمائية العربية ، لم تعرف غير هذا النوع من المجلات ، إلا الدوريات المتخصصة ، التى تغرق نفسها وقارئها فى المصطلحات النقدية ، والمعادلات الرياضية ، والدراسات التكنيكية المخصة ، وكأنها تصدر للذين يدرسون السينما ، وليس للذين يتفرجون عليها .. فتكون النتيجة أن يهرب منها القراء إلى ذلك النوع من المجلات السينمائية الذى يصدر خصيصاً لكى تقرأه النساء عند الكوافير ..

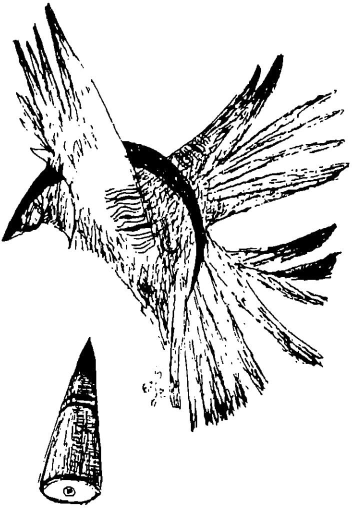
ولابد أن هناك حلاً وسطاً سعيداً بين هذين القطبين المتوازيين ، يساعد على تخليق صحافة سينمائية تستحق الوصفين ، هو أن تصدر مطبوعة جادة ، هدفها الأساسى هو أن ترتفع بمستوى تذوق المتفرج للفيلم السينمائى ، وأن تساعده على اختيار مايراه منه ، دون أن يعنى أيضاً الاغراق فى تفاقهات ثقافة هضم الطعام !

ومنذ شهور بدأت دار الكفاح العربى فى لبنان ، تجربة اصدار مجلة من هذا النوع اسمها « فن » ، يرأس تحريرها الزميل وليد الحسينى .. وهى مجلة راقية .. رفيعة المستوى .. لكن الذين يصدرونها ــ فيما يبدو ــ ما يزالون غير واثقين من ذوق القارىء العربى ، لذلك يصدرونها كل شهر .. وليس كل أسبوع ..

والغريب أن أحداً فى مصر ، لم يفكر فى إصدار مجلة من هذا النوع ، سواء كان مؤسسة صحفية حكومية .. أو كان مؤسسة صحفية حزبية ، مع أن القسم الأكبر من مواد فنها ، يكتبه صحفيون وكتاب ونقاد مصريون ، تماما كما أن القسم الأكبر من مواد صحافة هضم الطعام السينمائية يكتبه ــ أيضا ــ صحفيون وكتاب ونقاد من مصر !

فهل يفعلها أحد ، قبل أن يقتلنا عسر الهضم ؟ !

« صلاح عيسى »



للفنان عمر جهان



تصميم الغلاف : يوسف شاكر

مطبعة
٣٩٠٤٠٩٦

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣